Münster i/W. 1934. Nr 57

Phil. Diss.

Romanische Philologie

Die Sprachkunst Théophile Gautiers

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster i.W.

vorgelegt von

Agnes Schulz

aus Drensteinfurt i. W.

1934

Druck: Heinr. Pöppinghaus, o. H.-G., Bochum-Langendreer.

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Februar 1933

Dekan: Herr Prof. Dr. Ley
Referent: Herr Prof. Dr. Heinermann
Korreferent: Herr Prof. Dr. Lerch

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Die Sprachkunst Théophile Gautiers

von

Agnes Schulz

«Le véritable écrivain est celui que les idées les plus étrangères, les plus subtiles, les plus imprévues, les plus complexes, les plus apocalyptiques, ne prennent jamais au dépourvu; celui qui trouve toujours dans sa mémoire, immédiatement, le mot qui convient.»

«J'y ai mis des camées, sculptés dans l'agathe des mots.»

Théophile Gautier.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547224_0031

Meinen lieben Eltern
in Dankbarkeit gewidmet!

INHALT.

A. Einleitung: Der Anteil des romantischen Elements, nach Inhalt und Form in der Ästhetik, an der Lebensart und in den Werken Théophile Gautiers . . . 1

B. Hauptteil: Der Sprachstil Gautiers, beleuchtet

I. an einzelnen Satzelementen: 8
a) an der Stellung des attributiven Adjektivs zum Substantiv,
b) an der Stellung der Adverbien 16
c) an der Gestaltung des Satzendes 20
d) an der Gestaltung des Satzanfanges . . . 23

II. am Bau und an der Formung von Satzverbindung und Satzgefüge: 25
a) an der parataktischen Häufung von gleichartigen Satzteilen,
b) an der Bedeutung der Wiederaufnahme eines Wortes aus dem vorhergehenden Satz zur Bildung neuer Sätze 27
c) an der Beibehaltung eines Satzteils in gleicher Funktion in zahlreichen aufeinanderfolgenden Satzverbindungen 28
d) an dem satzverknüpfenden *et* 30
e) an der Art und Wahl der Konjunktionen . . 31
f) an dem Sinn des Doppelpunktes 32
g) an dem Typus der reproduzierten Rede Dialog 33

III. am sprachlichen Ausdruck seines Anschauungsvermögens: 41
1. *an Bildern mit Hilfe stilistischer Mittel:*
a) durch Metaphern und Vergleiche . . . 42
b) durch malerische Umschreibungen . . . 46
c) durch Häufung von gleichartigen Bildern, die das Totalbild zerstören 47
d) durch abgerundete Bilder von künstlerisch-vollendeter Geschlossenheit und Komposition 48

2. *an Bildern auf Grund direkter Beschreibung (nach Vorlagen):*
a) der Natur 49
b) der Malerei und Plastik 58
IV. an der Struktur seiner Vers- und Prosawerke 60
V. an seiner Wortwahl 64

C. Nachwort 68

Bücherverzeichnis.

(Werke Théophile Gautiers, die ich für die Arbeit benutzte).

Poésies Complètes 1. und 2. Bd. Paris 1910/11 (1830—52).
Mademoiselle de Maupin. Paris 1927 (1835).
Fortunio (Nouvelles). Paris 1923 (1838).
Voyage en Espagne. Paris 1929 (1843).
Le Roman de la Momie. Paris 1927 (1856).
Le Capitaine Fracasse. 1. u. 2. Bd. Paris 1930 (1863).

(In Klammern steht das Jahr des ersten Erscheinens).

Bemerkung: Ich habe die Hauptwerke Théophile Gautiers durchgearbeitet. Weshalb ich gerade die oben genannten wählte, zeigt der Verlauf meiner Arbeit.

Abkürzungen.

P I, P II.	bedeutet	Poésies Complètes 1. u. 2. Bd.,
M.	„	Mademoiselle de Maupin,
F.	„	Fortunio,
E.	„	Voyage en Espagne,
Mom.	„	Le Roman de la Momie,
F I., F II.	„	Le Capitaine Fracasse 1. u. 2. Bd.

Literaturverzeichnis.

Antoine Albalat: Le travail du style. Paris 1903.
Emanuel Barat: Le style poétique et la révolution romantique. Paris 1904.
Charles Baudelaire: L'art romantique. Paris 1925.
Émile Bergerat: Théophile Gautier. Entretiens, Souvenirs, et Correspondance. Paris 1879.
Sainte-Beuve: La littérature française des origines à 1870. IX. Bd. 19. sc. Paris 1928.
Georg Brandes: Die romantische Schule in Frankreich. In: Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1894.
Friedrich Brinkmann: Die Metaphern. Studien über den Geist der modernen Sprachen. 1. Bd. Bonn 1878.
Ferdinand Brunetière: Évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle. 2. Bd. 5. Ausg. Paris 1915.
Albert Cassagne: La théorie de l'art pour l'art chez les derniers romantiques et les premiers parnassiens. Paris 1906.
Ernst Robert Curtius: Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich. Potsdam 1919.
Wilhelm Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig — Berlin 1924.
Ernst Elster: Prinzipien der Literaturwissenschaft. I. Bd. Halle a/S. 1897.

— II. Bd. Stilistik. Halle a/S. 1911.
Karl Ettmayer: Analytische Syntax der französischen Sprache. I. Bd. Halle a/S. 1930.
Émile Faguet: L'influence de Théophile Gautier. In: Revue des deux Mondes. Bd. IV. 1911.
Ernest Feydeau: Théophile Gautier, Souvenirs intimes. Paris 1874.
Handbuch der Frankreichkunde: I. u. II. Teil. Diesterweg. Frankfurt a/M. 1930.
Edmond et Jules de Goncourt: Pages retrouvées. Paris 1886.
I. Haas: Neufranzösische Syntax. Sammlung kurzer Lehrb. der romanischen Spr. u. Lit. Halle 1909.
Theodor Heinermann: Die Arten der Reproduzierten Rede. In: Forschungen zur Romanischen Philologie. Heft 2. Münster 1911.
Gustav Adolf Keiser: Stilstudien zu Leconte de Lisle. Diss. Halle 1917.
Victor Klemperer: Die moderne französische Prosa. (1870—1920) Leipzig — Berlin 1923.
— Geschichte der französischen Literatur. 5. Bd. I. u. II. Teil. Leipzig — Berlin 1926.
Victor Klemperer u. Eugen Lerch: Festschrift für Karl Voßler. In: Idealistische Neuphilologie. Heidelberg 1922.
Walther Küchler: Französische Romantik. Heidelberg 1908.
— Über das künstlerische Element in Théophile Gautiers Persönlichkeit und Schaffen. In: Zeitschrift für franz. Spr. u. Lit. Bd. 29, 1906, S. 162 ff.
Gustave Lanson: L'Art de la Prose. Dix-Neuvième Édition. Paris 1927.
Eugen Lerch: Besprechung zu Karl Arnholdt: Die Stellung des attributiven Adjektivs im Ital. u. Span. Diss. Greifswald 1916. In: Arch. f. d. Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 39 (1919).
— Französische Sprache und französische Wesensart. In: Handbuch der Frankreichkunde. I. Bd. Frankfurt a/M. 1928.
— Hauptprobleme der französischen Sprache. 2 Bde. Braunschweig — Berlin — Hamburg 1930.
— Historische französische Syntax. 2 Bde. Leipzig 1925.
Georg Loesch: Die impressionistische Syntax der Goncourt. Diss. Nürnberg 1919.
Friedrich Luitz: Die Ästhetik von Théophile Gautier. Diss. Heidelberg 1913.
Bernhard Payr: E. T. A. Hoffmann und Théophile Gautier. Diss. Leipzig 1927.
Elise Richter: Entwicklung der romanischen Wortstellung. Halle 1903.
Wilhelm Schulz: Die Sprachkunst André Gides. Diss. Marburg a/L. 1929.
Hans Sperber: Motiv und Wort bei Gustav Meyrink. Leipzig 1918.
Leo Spitzer: Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik. Halle a/S. 1918.
— Motiv und Wort. Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns. Leipzig 1918.
— Stilstudien. Bd. I Sprachstile. Bd. II Stilsprachen. München 1928.
A. Silvestre: Théophile Gautier. In: Au Pays des Souvenirs. Paris 1887.
Le Vicomte de Spoelberch de Lovenjoul: Histoire des Œuvres de Théophile Gautier. I. u. II. Bd. Paris 1887.
I. L. Vaudoyer: Théophile Gautier, le style et l'émotion. In: Revue hebdomadaire. 2. September 1911.
Velthuis: Théophile Gautier, l'homme, l'artiste. Diss. Groningen 1924.
Karl Voßler: Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie. München 1923.
— Sprache als Schöpfung und Entwicklung. Heidelberg 1905.

Oskar Walzel: Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926.
— Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. In: Handbuch der Literaturwissenschaften. Potsdam 1929.
Wentorf: Die Malerei und Poesie zu Lessings Laokoon. In: Die Gegenwart. Berlin 1906 (Nr. 35/36).
Daniel Wenzel: Der literarische Impressionismus in der französischen Literatur, dargestellt an der Prosa Alphonse Daudets. Diss. München 1928.
John Harold Whiteley: Étude sur la langue et le style de Leconte de Lisle. Oxford 1910.
Emil Winkler: Grundlegung der Stilistik. In: Neuphilologische Handbibliothek. Bd. 4 Bielefeld 1929.
Heinrich Wölfflin: Das Erklären von Kunstwerken. Leipzig 1921 (Seemann Bd. 1).
— Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. (Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst.) München 1915.
Émile Zola: Documents littéraires. Bd. 45 (Œuvres Compl.) Paris 1928.

A. EINLEITUNG.

Der Anteil des romantischen Elements nach Inhalt und Form in der Ästhetik, an der Lebensart und in den Werken Théophile Gautiers.

Wir sind nicht fähig, einen Zeitraum in seiner Ganzheit zu überschauen und zu erfassen. Es führt uns das Herausgreifen und Beleuchten gewisser Wesenszüge zu der Vervollkommnung des Bildes, das wir uns von ihm machen; aber es bleibt „standpunktbedingt". Der Fehler verringert sich, je mehr konstitutive Züge einer Epoche von verschiedenen Gesichtspunkten aus erforscht werden.

Was hier von einer ganzen Epoche gesagt ist, gilt — allerdings in kleinerem Maßstabe — auch von der Erforschung eines Dichters, eines Schriftstellers. Das Bild, das wir von ihm als Mensch oder Künstler geben können, ist beschränkt, lückenhaft und „standpunktbedingt", d. h. relativ und subjektiv.

Meine Aufgabe nun ist es, die Sprachkunst Théophile Gautiers zu beleuchten an Hand einiger seiner Werke, wobei ich es als mein besonderes Bestreben ansehe, soweit es im Rahmen der Arbeit liegt, aus der Sprache seine Psyche zu verstehen, die Sprache als Ausfluß seines Wesens zu ergründen. Ich gehe also den Weg der Ästhetischen Methode [1]).

Emil Winkler lehnt diesen Weg ab mit den Worten: „Aufgabe der Stilistik kann es nicht sein, nach den seelischen Regungen und Erlebnissen zu forschen, die einen individuellen Sprecher, Schreiber, Dichter etc. seine Verbindungen bilden ließen. Die Schwierigkeiten und Bedenken, die ihr (nämlich der Forschung) den Weg beengen, sind leicht zu erkennen. Sie liegen in dem Dichterwort beschlossen:

„Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen? Spricht die Seele, dann spricht ach! schon die Seele nicht mehr." (Schiller, Sprache.) [2])

---

[1]) Lerch: Histor. franz. Syntax. I. Bd. a. a. O. S. 24 ff. S. 25: „Sie betrachtet die Sprache als das, was sie ist: als Kunst, d. h. als Formannahme einer seelischen Intuition."

[2]) a. a. O. S. 1.

Winklers ablehnende Worte sollen für mich nur warnend sein; denn es sind bereits auf diesem Wege manche Erkenntnisse gewonnen. Es dienten mir zu diesem Ziel als Korrektiv und Kontrolle der Vergleich meiner Stil- und Textinterpretation mit den Auto- und Biographien und den Resultaten der Kritik über Gautier.

Dazu sei noch das Wort von Leo Spitzer erwähnt: „Wenn ein ganzer Komplex von Spracherscheinungen einem Autor eigentümlich ist, so werden wir nicht fehlgehen, wenn wir ein paralleles seelisches Erlebnis als besonders stark affektisch betont voraussetzen“ [3]). „Der Seelengehalt des Dichters erschafft die Gestalt des Kunstwerks“ [4]).

Théophile Gautier beginnt seine literarische Laufbahn als Romantiker, gerade zu der Zeit, als die romantisch-klassischen Kämpfe ihren Höhepunkt erreicht hatten. «Il débuta dans le monde, par étaler au parterre du Théâtre Français, dans la mémorable soirée du 25 février 1830, ce «gilet rouge» et ce «pantalon vert d'eaux très pâle» qui lui valurent tout de suite une réputation légendaire» [5]).

Gautiers Opposition gegen den französischen Pseudoklassizismus rührt im Grunde her von seiner Vorliebe für die Antike, die er über alles als die alleinige Besitzerin der Kunst wertete und schätzte.

Zu dieser Einstellung kam er durch die Romantik. Weltanschauung, Lebensgefühl und künstlerisches Wollen der Romantik stehen auf revolutionärer Basis gegenüber dem französischen Klassizismus des 17./18. Jahrhunderts. Der neue romantische Geist tut sich kund in *romantischen* Formen. Mit der ausschließlichen Herrschaft des Gefühls in Leben und Kunst fielen die engen Grenzen, die der französische Klassizismus den literarischen Formen aufoktroyiert hatte. Dem französischen Klassizismus mit seiner sklavischen Nachahmung der Antike entsprach als literarische Ausdrucksform in erster Linie das Drama. Die Romantik, die danach strebte, alte Vorschriften und Fesseln zu sprengen, konnte natürlich nichts mit dem durch die „Einheiten“ gebundenen Drama beginnen.

So rief Victor Hugo Prosa und Vers zu den Waffen, zum Kampf für die Freiheit. Der streng stilisierte klassische Stil des 17./18. Jahrhunderts mußte nun dem freien romantischen Stil, dem Ausdruck der eigenen Persönlichkeit, weichen.

---

[3]) Spitzer: Stilstudien Bd. II. a. a. O. S. 197.

[4]) ebds. S. 311.

[5]) Brunetière: a. a. O. p. 45.

Gautier kam ursprünglich aus der Malerschule, aus dem Atelier Rioults. Vom Tage der Aufführung des Hernani am 25. Februar 1830 an vertauschte er Palette und Pinsel gegen die Feder und verehrte stets in Victor Hugo seinen Meister. Walther Küchler tut dar, wie Gautiers künstlerische Begabung von vornherein mit einer starken literarischen Ausdrucksform verbunden war, die mehr und mehr sein Ringen um die Form beherrschte [6]).

„In Gautier war der malerische Instinkt bedeutend stärker als die malerische Fähigkeit, die technische Geschicklichkeit. Daher wandte sich sein künstlerischer Wille dem andern Ausdrucksmittel zu, das ihm zu Gebote stand. Er versuchte das, was er sah und empfand, auf zweifache Weise auszudrücken, bis ihm schließlich der literarische Ausdruck erheblich leichter wurde. Dunkel und unbewußt geht natürlich dieser Entwicklungsgang in Gautiers Seele vor sich. Immer inniger wird die Vereinigung der beiden Schwesterkünste, immer stärker wird die eine Fähigkeit von der andern aufgesogen, bis zuletzt der Malerschüler Gautier der Dichter und Schriftsteller Gautier geworden ist, dessen Stil eine fast unerreichte malerische Durchbildung und Vollendung erreicht hat“ [7]).

Gautier bleibt in seinen Ideen und seiner Lebensweise stets Romantiker. Das Bezeichnende aber ist, daß er schon seine ersten Schöpfungen nicht in den erwähnten geläufigen freien Formen der romantischen Kunstrichtung darstellt, sondern in der ihm und seinen Anhängern eigenen straffen Form, die als die *parnassische* gilt (inwiefern, zeigt der Hauptteil der Arbeit).

Für den Romantiker existiert vorzugsweise die Darstellung dessen, „was ihm auf den Fingern brennt“.

Die Parnassiens mit Gautier an der Spitze, die ihn als ihren geistigen Vater betrachten, streben bewußt nach der Beherrschung des eigenen Ich, um das, was sie persönlich jeweils bewegt, zu unterdrücken; nicht etwa die Persönlichkeit, denn diese bekundet sich von selbst in der Wahl des Stoffes und seiner formalen Behandlung [8]).

Der subjektive Gefühlserguß der Romantik räumte der objektiven Formkunst im Parnaß das Feld.

Gautier kommt von der Romantik her. Er behält ihre gedanklichen Elemente bei, aber an Stelle des romantischen Gefühls tritt bei ihm die malerische Schilderung der Umwelt.

Der nachromantische Mensch erkannte sein flüchtiges und vorübergehendes Sein in der bleibenden Welt. So rückte diese mit

---

[6]) Vergl. a. a. O. S. 166.
[7]) ebds. a. a. O. S. 166.
[8]) vergl. Keiser, a. a. O. S. 3.

ihren Erscheinungen naturgemäß in eine höhere Wertekategorie. War sie dem Romantiker untergeordnet und dem Einzelwesen dienstbar gemacht, so nimmt sie jetzt eine übergeordnete Stellung ein [9]).

Das gilt für Théophile Gautier. Für ihn als Künstler existiert vorzugsweise *le monde extérieur*. Er transponiert den Stil von Werken der bildenden Kunst in Vers und Prosa; das bezeichnet er mit «*transposition d'art*». Das ist Gautiers literarische Kunstform, wodurch er Dichter in der kleinen Ziselierarbeit wird, was schon der Titel seines Werkes „Émaux et Camées" verrät.

Gautier ist, wie bereits angedeutet, schon in seinen Anfängen kein Romantiker reinsten Wassers. Die romantische *sensibilité du cœur* verdrängt er durch parnassisch-objektive Beobachtung und Beschreibung der Umwelt, die er mit *le monde visible* oder *le monde extérieur* bezeichnet. Und diese Objektivierung beweist seine Forderung der *impassibilité*. Mit dieser *impassibilité* ist seine ästhetische Grundforderung verwandt, nämlich: *l'art pour l'art*. Gautier will die Kunst für das Schöne und nur für das Schöne. Und damit untergräbt Gautier die Grundmauern der Romantik, indem er so verneint, daß es eine Kunst für die Menge gibt.

«Gautier ramenait l'art littéraire à être un art comme la peinture, la sculpture et la musique», d. h. «l'art est pour les artistes et pour les seuls artistes» [10]).

Die vollkommenste Verkörperung dieser Theorie sah er in der antiken Kunst und der aus ihr hervorgegangenen Renaissance. Sie erwuchs ihm aus Haß und Opposition gegen den utilitaristischen bourgeois des 18./19. Jahrhunderts. Die Forderung *l'art pour l'art* war damals so unbedingt notwendig, weil „der aus der Zivilisation geborene Utilitarismus die Kunst gefährdete und besonders auf die ästhetische Intelligenz der Gesellschaft eine so zerstörende Wirkung hatte"; denn „der bourgeois ist der Utilitarismus in persona. Er ist der Träger des Fortschritts, die Stütze der Zivilisation. Damit ist er ein Feind des Schönen, da die Zivilisation das Schöne zerstört. So ist der bourgeois auch ein Feind der Kunst" [11]).

Gautiers *impassibilité* hat einen Grund in seinem Haß gegen die «*sentimentalité niaise*» des bourgeois, der in jedem Kunstwerk sentimentale Befriedigung sucht und infolgedessen den wesentlichen Zug der Kunst, die Form, überschaut und nicht erlebt. Der Sentimentalität, die Gautier in seiner stürmisch-oppo-

---

[9]) vergl. Keiser, a. a. O. S. 3.
[10]) Faguet, a. a. O. S. 335.
[11]) Luitz, a. a. O. S. 38 f.

sitionellen, aber beißend-höhnisch-geistreichen Art «*idiotisme bourgeois*» nennt, weist er nur einen Platz in der romantischen Literatur an.

Gautier kleidete einst seine Ansicht von der Kunst in die spaßhaften Verse:

«Nous causions sur le beau, lui savant, moi poète:
Au galbe de l'amphore, il préférait le vin,
Il appelait le style, un grelot creux et vain,
Et la rime, un écho dont le sens s'inquiète.

Je répondais: «La forme, aux yeux donne une fête!
Qu'il soit plein de Falerne ou d'eau prise au ravin,
Qu'importe! si le verre a le profil divin!
Le parfum envolé, reste la cassolette.» [12])

Die *impassibilité*, die Gautier zu seiner Kunsttheorie geführt hat, ist oft mißverstanden worden. Das Ziel der Romantiker war «de mettre son cœur dans la main». Im Gegensatz dazu soll hier der Mensch im Künstler mit seinen Kleinheiten und Schwächen nicht ohne weiteres bis in das Kunstwerk hineingesehen werden. Das Werk als solches macht den Anspruch auf Vollendung in sich. Die Definition des *impassible* wäre etwa: Verzichten auf das Sichtbarwerden der Mensch-Individualität des Künstlers im Werk und Unempfänglichkeit für eigenen Schmerz im Bereich der künstlerischen Formen [13]). Mit andern Worten: die Parnassiens erstrebten, „die Menschpersönlichkeit der Künstlerpersönlichkeit zu opfern“ [14]).

Daß Gautier und die übrigen Parnassiens unter großen persönlichen Opfern um diese *impassibilité* kämpften, ja oft sogar vergeblich, beweisen Zeugnisse aus ihrem Munde selbst und ihre literarischen Produkte. Catulle Mendès, ein Zeitgenosse Gautiers, sagt von ihm: «C'est le contraire précisément que prouve son impassibilité. Car tout homme qui a compris les poètes, sait de quelles douleurs ils furent excruciés par la vie, avant de s'isoler dans l'art, et combien de fois après les élans vers l'immatériel ils ont dû se meutrir en d'effroyables chutes, pour se résigner à la Beauté» [15]).

«L'impersonnalité est le signe de la force» [16]).

---

[12]) P II. p. 261: «La vraie Esthétique».
[13]) [14]) Keiser, a. a. O. S. 18 f.
[15]) Catulle Mendès: Le mouvement poétique en France de 1867 à 1900. Rapport. Paris, Hachette, 1902. p. 83.
[16]) Flaubert: Correspondance. Paris 1930.

«Il faut pour la réaliser beaucoup d'empire sur soi-même, et on en souffre quelquefois» [17]).

Catulle Mendès spricht vom «héroïsme littéraire» als «le sacrifice de tout soi-même à l'Art, à l'Art seul, à l'Art jaloux» [18]).

Gautiers Ästhetik weist kaum eine Kurve in der Entwicklung auf. Sein Geist war von Jugend an von Liebe zur Schönheit erfüllt. Allerdings wird die klare, eindeutige Bahn, die er verfolgt, seine Idee vom Schönen zu verkörpern, zunächst verschleiert durch allzu starkes Betonen der Tendenz, in seinem romantischen Gefühl und Bestreben den Philister zu ärgern und seine Abneigung gegen das Alltägliche kund zu tun.

Daß Gautier den Zweck der Kunst nicht in der moralischen Belehrung sieht, ist als Reaktion gegen das 18. Jahrhundert aufzufassen, wo man die moralische Belehrung zu sehr in den Vordergrund stellte.

Schon bald nach den romantischen Kämpfen fühlt sich Gautier als Klassizist, mit einer Vorliebe für antike Formen und Schönheitsideale, nachdem er zuvor mittelalterliche und moderne Formen gepflegt und gefeiert hat.

Die Idee des Schönen wird Gautier zeitlebens zum Erlebnis. Als den reinsten, bloß formalen Ausdruck des Schönen wertet er naturgemäß das Nackte in der Kunst, da es seinem Wesen nach nicht etwas anderes fordert als Anerkennung seiner formalen Schönheit. Venus ist ihm die schönste Göttin, aber auch die schönste Frau.

Daß Gautier nicht fehlerlos seinen Weg schreitet, zeigt einer seiner frühen Romane: Mademoiselle de Maupin, worin er seine Anschauung von Form und Schönheit mit modernem Schönheitsgenuß verquickt hat. Dieser Roman ist wie kein anderer durchtränkt von Griechentum und Orientalismus, d. h. „er vereinigt die rein objektive leidenschaftslose künstlerische Betrachtung der Schönheit mit dem gerade den Orientalen kennzeichnenden wollüstig raffinierten Genuß des Schönen“ [19]).

Da dieser Roman eine stark tendenziöse Haltung gegen die Auswüchse der romantischen Schule zur Schau trägt, kann er nicht den Anspruch auf den höchsten Ausdruck von Gautiers Schönheitsideal stellen; denn das Wesen der Tendenz selbst beruht auf Übertreibung [20]).

---

[17]) Cassagne: a. a. O. p. 291.
[18]) a. a. O. p. 145.
[19]) Küchler: a. a. O. S. 178.
[20]) vergl. Küchler: a. a. O. S. 178.

Ich konnte hier nicht auf die breitere Ausführung von Gautiers Ästhetik verzichten, da sie sich in seinen literarischen Formen wiederspiegelt.

Gautier und den übrigen Parnassiens verdanken wir in Poesie und Prosa eine Renaissance der Form.

Die Sprache galt den Romantikern als ein Ausdrucksmittel für die «*accidents sentimentaux de la vie individuelle*», wie Lanson sagt. Lanson spricht von der «*phrase bariolée et rugissante, envolée ou convulsive*» der Romantiker, zum Unterschied von der «*phrase marmoréenne et de haut relief de Gautier et des Parnassiens*» [21]; d. h. die Parnassiens forderten von ihr für die objektive Beschreibung der Um- und Außenwelt Festigkeit, Plastik und Farbe, mit andern Worten: die „unpersönliche, fast rein beschreibende, also malerisch-plastische Dichtung“ [22] und Prosa stand auf dem Programm eines Théophile Gautiers als Parnassien an erster und letzter Stelle.

Gautier formulierte einst gegenüber Scribe seinen Stilbegriff so: «Le style, c'est la trempe de l'acier, c'est l'émail sur la dent, la goutte d'ambre sur le brin d'herbe, c'est le marbre au lieu du plâtre, l'airain au lieu de la cire, c'est la durée, c'est l'éternité.»

Hiermit haben wir unsern Gang durch die Gedankenwelt des jungen Romantikers-Gautier und Parnassien-Gautier beendet. Es kam mir darauf an zu zeigen, daß Gautiers Gedankenwelt und Schreibweise direkt teils aus der Romantik, teils aus der Reaktion gegen dieselbe erwuchs. Sein Ziel der Darstellungsweise ist die Kunst selbst, und dieses Ziel ist seit Gautier und durch Gautier und Flaubert und andere das Ziel des ganzen 19. Jahrhunderts gewesen [23].

Mit dieser Erkenntnis haben wir den Boden gewonnen, der uns auf den Weg der individuellen Sprachkunst Théophile Gautiers führt.

---

[21] Lanson: a. a. O. p. 290.

[22] Keiser: a. a. O. S. 7.

[23] vergl. Lanson: a. a. O. p. 224: «Chaque siècle, en notant sa prose, a une ou deux clés qui donnent des valeurs différentes aux mêmes signes. — Il faut lire chaque prose en sa teneur générale dans la clé de l'époque: et cette clé c'est, pour le 17e siècle, la raison qui la fournit, pour le 18e, le sentiment des bienséances; pour le 19e, c'est l'art.»

B. HAUPTTEIL:

Der Sprachstil Gautiers, beleuchtet

I. an einzelnen Satzelementen.

Ich beginne die Untersuchung von Gautiers Stil mit der Untersuchung seiner Wortstellung, und zwar mit der Stellung der attributiven Adjektive zum Substantiv. Als Grundlage für die Betrachtung und Beleuchtung der Adjektivstellung im Französischen überhaupt diente mir zunächst E. Lerchs Besprechung zu K. Arnholdt: die Stellung des attributiven Adjektivs im Italienischen und Spanischen [1]).

Ihre Einordnung in die Gesetze der französischen Wortstellung fand ich in seinen Hauptproblemen Bd. I S. 59 ff. [2]). Da ich mich länger mit der Wortstellung beschäftigen werde, seien Lerchs Typen hier kurz angeführt:

1. die logische Wortstellung (Kausalitätsprinzip, Typus Subjekt-Prädikat);
2. die Kontaktstellung (Innere Zusammengehörigkeit: *deshalb weine ich);*
3. Anordnung nach der Konkretheit *(„Papa Hund haut");*
4. rhythmische Wortstellung (betont-unbetont);
5. die impulsive Wortstellung;
6. die auf den Hörer eingestellte Wortstellung;
7. die impressionistische Wortstellung.

Für die Stellung des attributiven Adjektivs zu seinem Substantiv haben nur der erste und die vier letzten Typen Geltung, die logische Wortstellung, insofern das attributive Adjektiv noch prädikativen Sinn hat und logisch distinguiert. Sie kennzeichnet sich äußerlich durch den Typus Substantiv-Adjektiv.

Die impulsive Wortstellung schleudert eine überwiegende Merkmalsvorstellung ohne Rücksicht auf den Leser zuerst heraus. Der Weg führt daher oft vom Unbekannten zum Bekannten, ihr

---

[1]) [2]) s. S. X Literaturverzeichnis dieser Arbeit.

Typus ist die Adjektiv-Substantivstellung, während die auf den Hörer eingestellte den umgekehrten Weg schreitet, ihr Typus ist die Substantiv-Adjektivstellung.

Bei der impressionistischen Wortstellung treten die Eigenschaften und Gefühlswerte einer Sache rascher und lebendiger in das Bewußtsein als diese selbst. Sie ist gekennzeichnet durch Adjektiv-Substantivstellung. L e r c h betont, daß impressionistische Merkmalsvorstellungen sich in der Sphäre des Sinnlich-Wahrnehmbaren aufhalten, weil man rein körperliche Eigenschaften auf den ersten Blick sieht, z. B. son l a r g e bec.

Die abstrakten Eigenschaften aber werden später wahrgenommen als die dazu gehörigen Träger der Eigenschaften. Deshalb stehen in diesem Fall die Adjektive nach, wie *des yeux stupides.*

Der Impulsive setzt auch in letzterem Fall das Adjektiv vor, und diese Wortstellung umfaßt bei Gautier ein großes Feld, z. B.

1. Adjektive, die sich um den Begriff „*schön*“ und „*reich*“ gruppieren.

M.	S. 54:	joli pied,
		joli soulier,
Mom.	S. 74:	les cheveux tressés en fines nattes,
M.	S. 58:	des plus magnifiques épaules,
	S. 64:	le secret de cet angélique sourire,
Mom.	S. 73:	le plus pur type égyptien,
		d'une merveilleuse beauté,
		une gracieuse attitude de nonchalance,
F.	S. 8:	quatre superbes créatures,
	S. 9:	un délicieux soupir,
	S. 12:	des incomparables Musidora, Arabelle, Phébé et Cinthie,
	S. 13:	une indicible jeunesse,
	S. 16:	les plus suaves contours,
	S. 17:	une charmante femme,
	S. 30:	le plus gracieux sourire,
	S. 32:	le magnifique profil,
	S. 112:	un jeune seigneur de la plus pure noblesse,
	S. 113:	l'inimitable perfection des formes,
M.	S. 131:	le plus pur cristal,
	S. 58:	ces énormes gants écarlates,
	S. 63:	lourd diadème de perles et de rubis,
P I.	S. 9:	brillantes couleurs,
		leurs immenses salles,
	S. 21:	le verdoyant rideau,
Mom.	S. 5:	un chapeau de Panama d'une extrême finesse,

S. 111: cette coiffure d'une majestueuse élégance,
S. 194: des gigantesques édifices,
F. S. 9: un verre de Venise de la plus grande richesse,
S. 10: puissants rideaux de velours,
S. 11: blanc d'une exquise rareté,
S. 113: son inépuisable fortune.

2. Adjektive, die sich um den Begriff „*häßlich*" gruppieren.

M. S. 59: l'homme (aussi la femme) est le plus vilain animal qui soit sur la terre,
S. 114: o le vilain dormeur,
F I. S. 32: le burlesque personnage,
P I. S. 23: d'effroyables sorcières,
Mom. S. 3: un âne dont un fellah bâtonnait la maigre croupe,
M. S. 54: vilaine maison,
pauvres habits,
F. S. 53: ce malheureux pays.

3. Adjektive, die sich um die Begriffe „*moralisch*" und „*unmoralisch*" gruppieren.

M. S. 59: les plus belles colères du monde,
S. 62: sa grossière volupté,
S. 338: la plus folle chimère,
F. S. 9: la chaste ignorance,
S. 10: capricieuses volutes,
S. 14: la plus profonde insensibilité,
S. 107: la plus luxueuse gourmandise,
S. 110: un délicieux et interminable baiser,
M. S. 413: notre pudique héroïne,
S. 92: la plus chaste de ses caresses,
S. 415: les plus folles et les plus ardentes caresses,
S. 416: Cette naïveté de corps qui s'étonnait de tout et cette rouerie d'esprit qui ne s'étonnait de rien, formaient le plus piquant et le plus adorable contraste.
F. S. 39: sa voluptueuse maîtresse,
M. S. 416: un doux et voluptueux sommeil,
S. 419: le plus léger reproche,
S. 170: la plus douce sensibilité,
S. 251: au souffle des molles rêveries.

Wenn Gautier mit impulsiver Rücksichtslosigkeit Adjektive abstrakter Art vorstellt, so tut er das aus verschiedenen Beweggründen. Gautier war romantisch revolutionär, von heidnischer Lebensbejahung. So sagt er:

«Il est donc vrai! le ciel a perdu sa puissance.
Le Christ est mort, le siècle a pour dieu la science,
Pour foi la liberté.
Adieu les doux parfums de la rose mystique!» [3])

Seinen Lebenshunger, seine Subjektivität unterdrückt er im Gehalt seiner Werke, worin er Objektivität anstrebte, aber in der Gestalt, hier in der impulsiven Wortstellung bricht sich sein revolutionärer Geist Bahn, denn in ihr findet er bei Lob und Tadel, bei Haß und Liebe, bei Bewunderung und Mißfallen sein sprachliches Korrelat.

Unter den angeführten Gruppen kennzeichnet sich die erste dadurch, daß sich die Adjektive auf den Körper, auf Schönheit und Reichtum beziehen.

Gautier, der Apostel des Schönen, berauscht sich an Linie, Farbe, Kostbarkeit, Form, Eleganz und Graziosität.

Nicht immer wendet er die impulsive Adjektiv-Substantivstellung beim Beschreiben von Glanzobjekten von Schönheit an. Das hängt mit der Stimmung zusammen, die über dem Gemälde oder dem Gesagten ruht. So beschreibt Gautier Pharaos schönste Frauen im Palast, nachdem Tahoser, die in d e m Moment einzig und allein Begehrte Pharaos, verschwunden war. Pharao gibt sich trüben und zornigen Gedanken hin.

Mom. S. 201: Tout ce qui n'était pas Tahoser lui déplaisait; il trouvait laides maintenant ces beautés qui lui paraissaient si charmantes naguère; leurs corps jeunes, sveltes, gracieux, — leurs bouches pourprées aux dents blanches et au sourire languissant: tout en elles, jusqu'aux parfums suaves - -.

Hier dämpft Gautier den Ton, als fühlte er mit Pharao den Schmerz um das Verschwinden der schönen Tahoser, und das wird erkenntlich in der kalten, reflektierenden Substantiv-Adjektivstellung. Ich hatte den Eindruck: hier muß man langsam und gedämpft lesen.

So sehr ihn Schönheit begeistert, so sehr stößt ihn Häßlichkeit ab [4]).

---

[3]) P II. p. 22.
[4]) vergl. P I. p. 237 ff.: Les Vendeurs du Temple.

Beschreibt er etwas Häßliches, so findet er sich häufig zu seiner kalten, pädagogischen Haltung zurück, die sich in der Stellung Substantiv-Adjektiv bemerkbar macht, z. B.

M. S. 58: curiosité méchante,
coquetterie effrontée.

Ist er aber ausnahmsweise heftig entsetzt über das Häßliche, dann bringt er sogar das Adjektiv in superlativer Form *vor* das Substantiv, z. B.

Mom. S. 59: l'homme (aussi la femme) est le plus vilain animal qui soit sur la terre.

Bei all diesen Adjektiven, die ich unter Gruppe 1 und 2 angeführt habe, merkt man Gautiers Tendenz heraus, den Leser, den „moralischen" bourgeois zu ärgern. Ganz besonders deutlich wird diese Tendenz dort, wo er in seiner zügellosen romantischen Art von Liebe und Maitressen spricht, und auch hier ist die impulsive Adjektiv-Substantivstellung nicht selten, aus deren Fülle ich unter Gruppe 3 wahllos eine Reihe angeführt habe.

Zu der moralistischen Haltung Gautiers in Mademoiselle de Maupin bemerkt Cassagne: «Une œuvre comme Maupin ne doit pas, par exemple, être considérée comme sérieuse et servir de type à toutes les œuvres de l'art pur. C'est une œuvre bruyante et excessive dont l'exagération s'explique par les circonstances et un besoin de réagir vigoureusement contre ceux qui prétendaient, bruyamment eux aussi, pénétrer l'art de la morale et de politique» [5]).

Zu all den angeführten Adjektiven, die impulsiv vorangestellt sind, noch eine Bemerkung. *Innombrable, adorable, effroyable, énorme, magnifique* etc. sind alle Ausdrücke des Affekts. Sie verlangen daher von sich aus nach emphatischer Betonung und Stellung. Die Stellung Adjektiv-Substantiv ist in diesen Fällen also keine besondere Eigenart des Gautierschen Stils. Sie ist vielmehr seit der Romantik bei manchem Schriftsteller und Dichter gebräuchlich, die von ähnlicher geistiger Beschaffenheit sind wie Gautier.

Bei der Durchsicht von Gautiers Poesien stellte ich fest, daß diese wenige impulsive Adjektiv-Substantivstellungen aufweisen. Die Versform hat wohl hier seine Phantasie gezügelt, seine Impulsivität zurückgedrängt. Oft bedingt auch der Reim einen andern Typus.

Etwas Ähnliches fiel mir in einem reiferen Werk Gautiers auf, in seinem *Capitaine Fracasse* vom Jahre 1883. Gautier hat

---

[5]) a. a. O. p. 248.

hier den Typus der impulsiven Wortstellung fast aufgegeben, und das hängt mit seinem Alter und dem Werdegang seiner Psyche zusammen. Mit dem reiferen Alter hat sich sein Draufgängertum gelegt und auch seine Tendenz, den Bürger zu ärgern. Er steht diesem in seinen letzten Jahren mehr und minder indifferent gegenüber. Er lebt nur seiner Kunst, seiner Theorie des «*l'art pour l'art*». Sein Bestreben als gereifter Parnassien in bezug auf das Formale besteht darin, den Affekt nicht sprachlich zum Durchbruch kommen zu lassen.

Was Émile Faguet zu der eben erwähnten Tendenz überhaupt sagt, nämlich: «Gautier se soucie beaucoup moins d'ahurir le bourgeois que de l'ignorer» [6]) möchte ich nach eingehender Durchsicht seiner Werke nur für die seiner späteren Jahre gelten lassen.

Ich komme nun zum Typus 5, zur rhythmischen Wortstellung, die neben der impulsiven bei Gautier das Feld behauptet, z. B.

M.	S. 1:	une des choses les plus burlesques,
	S. 2:	la chose la plus ridicule,
		une institution des plus méritoires,
	S. 1:	les journalistes les plus monstrueusement vertueux,
	S. 54:	mes désirs les plus vagabonds,
F.	S. 8:	les monstres les plus charmants,
	S. 9:	Musidora, la plus piquante des quatre déesses,
	S. 8:	la beauté la plus parfaite,
		la corruption la plus exquise,
	S. 15:	des bas de soie de la plus vaporeuse finesse,
Mom.	S. 2:	une dissertation des plus érudites,
	S. 41:	les aciers les plus durs,
		quatre vases d'albâtre oriental du galbe le plus élégant et le plus pur.

Stände dort *une des plus burlesques choses*, so würde man mit der Stimme bis zum Schluß in derselben Tonhöhe verharren. Durch die *regelmäßige Stellung* entsteht eine leichte Wellenbewegung von betonten und unbetonten Wortsilben, deren Höhen auf *choses, plus* und *-lesques*, ihre Tiefen auf *les* und *bur-* liegen.

Dazu sei bemerkt, daß die Superlative gewöhnlich innerhalb der Vorstellungsreihen des ganzen Satzes eine der dominierendsten Stellen einnehmen. Das tut sich im Französischen unter anderm in der affektgeladenen Endstellung kund, da diese, wie Lerch sagt, dem Hörer (bzw. dem Leser) wie ein Echo nachhallt [7]), besonders, wenn der Satz mit dem Superlativ schließt.

[6]) a. a. O. p. 339.
[7]) vergl. Hauptprobleme, I. Bd. a. a. O. S. 74.

Des Reimes wegen setzt er auch einen nackten absoluten Superlativ vor, z. B.

P II. S. 211: Tu calmes mes tourments;
— — — — — — —
Les plus cruels moments.

Auffällig ist, daß er beim absoluten Superlativ selten ein Substantiv im Genetiv oder einen Relativsatz folgen läßt.

Das ist stark prononcierte parnassische Klarheit, die jeden Zweifel ausschließen will. Aus diesem Grunde bedient Gautier sich auch höchst selten des Komparativs, der nicht eindeutig ist und noch andere Möglichkeiten zuläßt; denn der Komparativ ist der Ausdruck der Veränderung und der Mehrheit.

Der Superlativ ist von Hause aus von sehr subjektivem Charakter, besonders, wenn er keine attributive Ergänzung hat. Daraus folgere ich wieder: der Superlativ in dieser Form ist ebenfalls ein sprachliches Korrelat seiner revolutionären tendenziösen Haltung dem utilitaristischen, ihm verhaßten bourgeois gegenüber.

Gegen die Moral der Philister betont er in superlativistischen Adjektiven die Körperformen einer nackten Frau, einer Statue etc. Affekt und Superlativ stehen von Natur aus in sehr enger Beziehung zueinander. So hat er bei ihnen zugunsten der rhythmischen Stellung auf die impulsive Voranstellung verzichtet.

Gautier bewirkt durch das *Adverb* einen bestimmten Rhythmus, z. B.

M. S. 1: quelque petite immoralité bien pimpante, bien coquette,
les cheveux un peu défrisés,
la joue légèrement allumée,
S. 57: la mine assez galante,
S. 64: ces lignes si bien nourries,
S. 65: des formes plus éthérées,
des graces plus divines,
des recherches plus exquises.

Stände dort *quelque petite bien pimpante immoralité*, so verliefe die Betonung gewissermaßen in einer Linie. Eine leichte Wallung im Rhythmus entsteht durch die Substantiv-Adverb-Adjektivstellung.

Gautier bringt noch auf andere Art Bewegungen in die Linie. Er verbindet zwei Adjektive durch *et* und stellt sie nach, z. B.

Mom. S. 75: aux doigts souples et longs,
S. 77: un de ses bras, mince et rond,
S. 110: la fumée odorante et bleue,

Mom. S. 194: sa robe roulée et trempée,
S. 198: ses mots harmonieux et cadencés,
S. 199: ses yeux demi-fermés à cette caresse suppliante et timide,
M. S. 261: le ciel -- est zébré de larges bandes blondes et fauves,
F. I. S. 4: les marches rompues et disjointes.

Unruhe in der Betonung herrscht auch hier vor:

Mom. S. 201: Pharaon, inquiet et furieux de la disparation de Tahoser,
S. 210: La nuit s'étendit sur la ville, calme, fraîche et bleue.

Zwei Adjektive, durch *et* verbunden, sind sehr zahlreich bei Gautier. Sein Wortschatz ist unermeßlich, seine Phantasie unerschöpflich. Man könnte ihm zum Vorwurf machen, daß er durch die Häufung von Adjektiven, die die Funktion des Subjekts oder des Objekts bis aufs genauste nüancieren, dem Leser die Möglichkeit zur Betätigung seiner eigenen Phantasie raubt. Es fragt sich nur, inwieweit die Phantasie des Lesers fähig ist, aus symbolistischen Andeutungen selber ein Bild zu konstruieren.

Für die rhythmische Wortfolge lassen sich sehr gut seine Poesien heranziehen, da das Versmaß den Wechsel von betonten und unbetonten Wörten bzw. Silben fordert, wie

P. II. S. 7: quels passagers charmants,
têtes fraîches et rondes,
S. 209: sur les frais chapeaux, roses, noirs ou jaunes.

Gautier, das Sprachgenie, das überschäumt von Ausdrucksfülle und -leichtigkeit, rollt seine Werke in kurzen leichten Rhythmen ab, wo Wellenberg und Wellental sich drängen. Und diese Unruhe ist ein Wesenszug von Gautiers Persönlichkeit. Sie ist ihm ein bleibendes Erbteil, das er von Hause empfing und das der romantische Zug in ihm noch vermehrte.

«Je suis jeune; la pourpre en mes veines abonde - -» [8]).
«L'hippopotame au large ventre - - -» [9]).

Der rhythmische Typus, besonders der, wo zwei nachgestellte Adjektive durch *et* verbunden sind, findet sich noch in seinen späteren Werken, allerdings der Zahl nach in geringerem Umfang. Überhaupt nehmen die attributiven Adjektive mit Gautiers reiferen Werken beträchtlich ab. Wo sie noch vorhanden sind, wählt Gautier den rhythmischen, den logischen und den auf

---

[8]) P II. p. 65: Fatuité.
[9]) P I. p. 344: L'Hippopotame.

den Hörer eingestellten Typus. Ich möchte darin, besonders in der Beschränkung auf das unbekleidete Substantiv, einen Fortschritt in Gautiers Entwicklung sehen, einen klassischen Zug, mit andern Worten: die Entwicklung, die Gautiers Sprachkunst durchmacht, führt ihn von der aufgeregten, romantischen Fülle zur gemessenen, parnassischen Einfachheit, Klarheit und Präzision des Ausdrucks; denn die Funktion, die bislang Adjektiv und Substantiv ausübten, erfüllt jetzt das Substantiv allein.

Es bleibt mir noch von der logischen und der auf den Hörer eingestellten Substantiv-Adjektivstellung zu sprechen; ich werde sie nicht trennen, da sie oft schwer zu unterscheiden sind und in der Praxis oft zusammenfallen [10]).

M.	S. 1:	gens vertueux,
	S. 2:	mains patriciennes,
		prélats libertins,
	S. 57:	jours différents,
	S. 62:	une jupe courte,
	S. 63:	la nature humaine,
		idée absolue,
P I.	S. 10:	leurs tourelles aiguës,
	S. 21:	un sentier creux,
Mom.	S. 73:	une délicatesse idéale,
	S. 199:	toutes les vipères royales,
		des couronnes pharaoniques.

Diese Stellung ist häufig bei Gautier neben der impulsiven und rhythmischen. In der Nachstellung der logisch-unterscheidenden Adjektive, die noch durchaus prädikativen Sinn haben, zeigt er sich als reflektierender Künstler, der mit kaltem Herzen beschreibt was *le monde extérieur* seinen Augen bietet.

Für den siebten Typus, den der impressionistischen Wortstellung, konnte ich nur wenige Beispiele finden, z. B.

Mom.	S. 5:	les larges trottoirs du West-End,
F.	S. 25:	longues paupières.

Er wäre auch mit der parnassischen Klarheit nicht zu vereinbaren.

Die gleichen Verhältnisse, die die Stellung des Adjektivs zum Substantiv charakterisieren, kennzeichnen auch die Stellung der Adverbien. Aber während das Adjektiv nur zwischen zwei Stellungen zu wählen hat, nämlich *vor* und *nach* dem *Substantiv*, bleibt dem Adverb die größere Möglichkeit in der Stellung.

---

[10]) vergl. Lerch: Hauptprobleme Bd. I a. a. O. S. 75.

Zunächst also, um eine Parallele zur impulsiven Adjektiv-Substantivstellung zu ziehen:

Das Adverb steht vor der überwiegenden Merkmalsvorstellung, die der Impulsive zuerst herausschleudert, also:

1) Adverb-Adjektiv-Substantivstellung.

Das Adverb trägt die Tonstelle, oder es hält sich zwischen Verb und Objekt auf, also

2) Verb-Adverb-Objekt,

das Adverb bildet dann den Schwerpunkt der Aussage in der Betonung,
oder es trennt Hilfsverb und Partizip Perfekt, also

3) Hilfsverb-Adverb-Partizip Perfekt,

wobei sich die ganze Wucht des ausgedrückten Gedankens auf das Adverb konzentriert. Eine bemerkenswerte Stellung des Adverbs ist zwischen Verb und dem von ihm abhängigen Infinitiv, also

4) Verb-Adverb-Infinitiv.

Dies sind die wichtigsten Stellungstypen, die sich bei Gautier vorfinden. (Ich mache dabei keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit in der Aufzählung).

Es mögen Beispiele folgen zum Typus 1)

M. S. 258: — ne va pas avoir une trop mauvaise opinion de ma vertu.

Diese Art Stellung findet sich bei Gautier nicht häufig, und das hängt mit dem Satzrhythmus zusammen, der bei Gautier eine bedeutsame Rolle spielt.

So stellt er das Adverb affektisch vor das Adjektiv, aber aus rhythmischen Gründen beide hinter das Substantiv, wie:

M. S. 261: de grands arbres aux larges feuilles, profondément découpées,
S. 269: J'ai les plantes trop tendres,
l'envergure trop étroite,
Mom. S. 133: les plats de bronze, de bois odorant précieusement sculpté.

Beispiele zum Typus 2)

M. S. 256: Les tissus - - collent amoureusement leurs plis au long de votre corps,
S. 261: de grands arbres - - enlacent inextricablement leurs troncs et leurs branches pour faire les coulisses.

M. S. 264: la dame secoue nonchalamment la rosée de son bouquet,

Mom. S. 130: celles-ci, - - - s'arrangeant de façon à faire ressortir coquettement le contour de leur gorge pure,

S. 231: (elle) lui jeta éperdument les bras autour du col.

S. 232: Ra'hel la releva et lui entoura amicalement le corps d'un de ses bras.

S. 259: il mordit violemment sa lèvre inférieure.

Beispiele zu Typus 3)

M. S. 253: j'étais singulièrement émue et troublée.

S. 258: il est ennuyeux d'aller - - en voiture, parce qu'un gros homme se fait immanquablement un oreiller de votre épaule.

S. 306: Les lointains étaient tellement estompés de vapeurs, et les franges de l'horizon tellement effilés sur le bord, qu'il - - -,

P I. S. 123: Il ne manque vraiment au tableau que le cadre Avec le clou pour l'accrocher.

Mom. S. 231: la fatigue et la fièvre avaient complètement disparu.

F II. S. 203: la cour était exactement fermée partout - - -,

S. 267: il était affreusement pâle.

Beispiele zu Typus 4)

M. S. 264: l'amoureux se soucie très-peu d'attendrir sa cruelle,

Mom. S. 232: Quelquefois un sanglot qu'elle ne pouvait reprimer la faisait convulsivement tressaillir.

Die Gründe für Gautiers Vorliebe für diese impulsiven Adverbstellungen sind dieselben wie beim Adjektiv. Gautier weist den impulsiven Adverbien satzbetonte Stellen an, er führt durch sie den Satz zum Höhepunkt, er stellt sie zwischen eng zusammengehörige Bestandteile und unterbricht diese ruckartig. Ich weise hier nochmals darauf hin, daß sich in diesem stoßartigen Aufbau der Sätze eine Eigenschaft Gautiers wiederspiegelt, die er in den Worten darlegt:

«Je suis jeune, la pourpre en mes veines abonde.
Mes cheveux sont de jais et mes regards de feu» [11]).

[11]) P II. p. 65: Fatuité.

Die Fälle, in denen er das Adverb affektisch an den Anfang des Satzes stellt, werden später behandelt.

Es sei hier ferner die rhythmische Stellung erwähnt, die ebenfalls für Gautier charakteristisch ist. In der Mannigfaltigkeit der Stellungen zeigt sich seine vielgestaltige Sprachkunst.

M. S. 256: Ces rideaux tirés, ce demi-jour, ce silence, tout vous ramène à l'idée fatale qui vous effleure de ses perfides ailes de colombe, et qui roucoule tout doucement autour de vous.

S. 268: l'allée unie, le sentier rocailleux me conduisent également à l'abîme.

S. 269: ma haine - - se traîne longuement dans les ornières et les ravins.

Wenn man diese Sätze liest, so merkt man nichts mehr von Ruck und Stoß, sondern es herrscht hier ein Gleichmaß des Hinübergleitens von Wellenberg zu Wellental, wobei das Adverb jedesmal den Wellenberg einnimmt. In auffallender Weise hat Gautier gerade durch diese langen *-ment*-Adverbien den regelmäßig-gleitenden Rhythmus erzielt.

In diesen *-ment*-Adverbien, wie auch in andern jeder Stellung bei Gautier liegt eins der Kriterien der Parnassiens überhaupt. Das «*mot propre*» stand auf ihrem Programm, und darin ist Gautier ein besonders großer Künstler, er hat stets das treffende Wort an passender Stelle. Er ist ein Maler-Dichter: alle Farben stehen ihm zu Gebote, er braucht sie nur zu wählen und zu mischen, und ebenso geht es ihm mit der Sprache. Er wählt mit Leichtigkeit und Treffsicherheit derart, daß uns das Gesagte plastisch und klar vor Augen steht.

Dazu bemerkt Émile Faguet: «Gautier, lui, semble revenir à la définition de la Bruyère, si forte, point fausse, mais incomplète: «Tout le talent d'un auteur consiste à bien définir et à bien peindre» [12]).

Adverbien, in Verbindung mit Verben, wie:

profondément découpées,
précieusement sculpté,
coller amoureusement,
secouer nonchalamment,
ressortir coquettement,
jeter éperdument,
chatouiller agréablement,
disparaître complètement,

[12]) a. a. O. p. 329.

être affreusement pâle,
convulsivement tressaillir,
roucouler doucement,
conduir également

verleihen dem Verb, überhaupt dem ganzen Satz die Würze, Farbe, die treffende Nüance, sie machen die Funktion des dazu gehörigen Verbums, die Funktion des ganzen Satzes überhaupt, erst recht fühlbar. Entfernt man die Adverbien aus seinen Sätzen, so läuft man Gefahr, daß das Gesagte in unserer Phantasie nicht vollkommen realisiert wird, z. B.:

de grands arbres enlacent (inextricablement) leurs troncs et leurs branches pour faire les coulisses,
de grands arbres aux larges feuilles, (profondément) découpées.

Jedenfalls wird das Bild eindeutig durch seine Adverbien[13]). Und das gehört zu der parnassischen Klarheit, die die Symbolisten hassen und meiden.

An die Stellung der Adverbien schließe ich die Untersuchung des Satzendes an, da dieses vielfach mit ihr in Zusammenhang steht, sogar häufig eine Folge davon ist oder mit dem Adverb zusammenfällt.

Im Neufranzösischen trägt das Satzende neben dem Satzanfang die tonstärkste Stelle. Zu dieser Bestimmung ist es, wie Lerch nachgewiesen hat[14]), durch Tradition gelangt. Der tonstärksten Satzstelle entspricht nun im Satz als „geordnetem Bedeutungsgefüge" (der Ausdruck stammt von Günther Müller) ein Wort oder eine Wortgruppe von Bedeutungsschwere und Affektbetontheit.

Dies trifft zunächst bei Gautier immer dort zu, wo er als romantischer Stürmer mit Verachtung gegen bürgerliche Sitte, Moral, Religion, ihren Utilitarismus, ihre Lebensart und -anschauung zu Felde zieht und in diplomatischer Art den Knalleffekt bis zum Schluß aufbewahrt, da sich der Leser das zuletzt Gesagte tiefer einprägt[15]).

Das Vorwort der *Mademoiselle de Maupin* und der Roman selbst, ferner *Fortunio* sind besonders reich daran.

---

[13]) vergl. Spitzer: „Inszenierende Adverbialbestimmungen in der neueren franz. Lit." In: Stilstudien Bd. II a. a. O. S. 125 ff.

[14]) Lerch: Handbuch der Frankreichkunde Teil I a. a. O. S. 89.

[15]) vergl. Lerch: Hauptprobleme a. a. O. S. 74 und Besprechung zu Arnholdt a. a. O. S. 245.

F. S. 21: - - - tu te jetteras par-dessus le pont pour Fortunio, avec ta plus belle robe et un chapeau tout neuf.

S. 23: Mercure, verse-moi dans ce dé à coudre une goutte d'un liquide quelquonque; car la soif m'étrangle comme une cravate trop serrée - -. Le jeune Fortunio empoigna la lourde coupe d'une main ferme et la vida d'un seul trait. Ce beau fait d'armes lui valut l'admiration universelle.

M. S. 1: La vertu est assurément quelque chose de fort respectable.
C'est une grand'mère très-agréable, mais c'est une grand'mère. Il me semble naturel de lui préférer, surtout quand on a vingt ans, quelque petite immoralité bien pimpante, bien coquette, bien bonne fille - - -.

S. 2: Cette grande affectation de morale qui règne maintenant serait fort risible, si elle n'était fort ennuyeuse,

S. 3: Ils accouplent Robespierre et Jésus-Christ de la façon la plus joviale,

Mom. S. 31: Argyropoulos, qui craignait pour ses vingt-cinq mille francs, manifestait le désespoir le plus farouche.

M. S. 74: Elle t'aura bientôt corrigé de ton vaporeux idéalisme. - - - Elle le fera du reste avec le plus grand plaisir,

S. 200: Ce que j'adore le plus entre toutes les choses du monde, — c'est une belle main.

Wenn man diese Beispiele auf die Typen der Wortstellung hin untersucht, so wird man sie durchweg zu dem sechsten Typus zählen müssen, der sich auf den Hörer einstellt. Wie ist es nun zu erklären, daß sich die gleichen Gründe für die impulsiven Adjektiv-Substantivstellungen ergeben wie hier für das Satzende der auf den Hörer eingestellten Wortstellung?

Als Motiv für beide Stellungen hat ihre Affektbetontheit zu gelten; denn der Affekt kann je nach den Möglichkeiten der einzelnen Satzteile sowohl der impulsiven wie der auf den Hörer eingestellten Wortstellung innewohnen [16]).

Im Falle der Adjektive ist die Voranstellung vor das Substantiv, also die *impulsive Wortstellung*, wohl die affektbetontere,

---

[16]) vergl. Lerch: Hauptprobleme I. Bd. a. a. O. S. 75.

im Falle von Objekten, Adverbien, adverbiellen Bestimmungen und Prädikatsnomina kann das Satzende (je nach seinem begrifflichen Gehalt) sehr wohl mit Affekt geladen sein.

Daß Gautier das Satzende bewußt betont haben will, ist besonders dort ersichtlich, wo er es kursiv druckt, oder in Anführungszeichen setzt, oder einen Doppelpunkt voransetzt wie z. B.

E. S. 261: - - - - le suicide décimera la population du globe, car le principal mobile de la vie sera éteint: la curiosité.

M. S. 24: Les magnificences cylopéennes de ces grands voluptueux qui bâtissaient des monuments éternels pour des plaisirs d'un jour ne devraient-elles pas nous faire tomber à plat ventre devant le génie antique, et rayer à tout jamais de nos dictionnaires le mot *perfectibilité?*

Das Satzende in seiner Qualität als Träger sinnschwerer Wörter und Ausdrücke nimmt auch in den späteren Werken Gautiers seinen Platz ein, allerdings sind es dort andere Motive, die ihn zu dieser Gestaltung veranlassen, wie sie sich aus dem Stimmungsgehalt des jeweiligen Textes ergeben [17]), z. B.

F. I. S. 344: Que le diable embroche de sa corne le triple oison qui interrompt mon sommeil! - - Il ne faut point faire attendre ce brave marquis.

Bemerkenswert ist folgendes Beispiel, das als Typus für viele gelten kann.

M. S. 200: Ces belles paupières turques, ce regard limpide - - - - et profond, cette chaude couleur d'ambre pâle, ces longs cheveux noirs lustrés, ce nez d'une coupe fine et fière, ces emmanchements et ces extrémités déliées et sveltes à la manière du Parmeginiano, ces délicates sinuosités, cette pureté d'ovale, qui donnent tant d'élégance et d'aristocratie à une tête, tout ce que je voulais, ce que j'aurais été heureux de trouver disséminé dans cinq ou six personnes, j'ai tout cela réuni dans une *seule* personne!

---

[17]) Vergl. Lerch zu Arnholdt a. a. O. S. 250. Wenn im neueren Französisch die Endstellung des Dominierenden zunimmt, so bedeutet das nicht eine Zunahme an Logik und Abnahme an Affekt, sondern eine Zunahme an Höflichkeit und eine Abnahme an Unmittelbarkeit. Die größere Logik des modernen Französisch ist nicht eine Ursache, sondern eine Wirkung.

Hätte Gautier diese Unmasse von sinnstarken Satzobjekten an das Ende des Satzes gestellt, dann wäre dem Leser nicht so nachhaltig im Gedächtnis geblieben, daß der Held all diese Eigenschaften in einer Person (in einer Frau) vereinigt gefunden hätte, und das zu betonen, darauf kommt es gerade an. Die Eigenschaften aber, die neben der «*seule*» personne gleich bedeutungsschwer sind, stehen am betonten Satzanfang. Durch ihre Häufung und tadellosen Nüancierungen (durch treffende Adjektive und Attribute im Genetiv) rufen sie von sich aus im Leser eine Vorstellung wach, wie Gautier sie wünscht, ohne daß er ihnen die von Natur aus am stärksten betonte Satzstelle, nämlich das Ende, anweist. Gautier vereinigt also hier impulsive Wortfolge mit stark betontem Satzende.

Man kann hier aufs neue den Rhythmus von Gautiers Sprache untersuchen. Bewegt und stoßartig fließt der sprachliche Rhythmus durch die Wucht, die Gautier dem Satzende verleiht, in den folgenden Satz hinüber. Auch sei auf das Abgegrenztwerden des Satzinhaltes hingewiesen, das sich mit dem Wellenbruch des Rhythmus deckt.

Gautier suchte bewußt die klare, straffe Form als Reaktion gegen die romantische „Entgrenzung und Fessellosigkeit“ [18]) auf dem Gebiete des Formalen. Das ist das Leitmotiv Gautiers in seiner Sprachkunst. Es geht hervor aus seinem Drang nach Festigkeit; demselben Drange, der ihn sagen läßt, daß ihm von allen Dingen drei vor allem gefallen:

l'or, le marbre et la pourpre; oder
éclat, solidité, couleur [19]).

Gautier läßt keinen Gedanken offen, wie der Romantiker es zu tun pflegt, sondern er versucht, alles in Worte zu kleiden; für ihn als Schriftsteller gibt es nichts, das unaussprechlich ist [20]).

An Zahl geringer sind solche Fälle, in denen Gautier Worte oder Wortgruppen, die ihrem Stimmungsgehalt nach im Satz die höchste Tonstelle fordern, impulsiv an den Anfang des Satzes stellt, sodaß hier der Satzanfang die Funktion übernimmt, die in den schon erwähnten Fällen das Satzende inne hatte. In diesen Fällen ist also das Satzende geschwächt, z. B.

M. S. 170: Vous seul au monde avez vu ce que je suis.
S. 244: Si parfaitement que l'on se soit séparé, il reste toujours quelque chose de ce limon,

---

[18]) Klemperer: Geschichte der franz. Lit. V. Bd. I. Teil a. a. O. S. 201.

[19]) M. p. 211.

[20]) vergl. Gautiers Worte auf dem Titelblatt dieser Arbeit.

Mom. S. 240: Cette Tahoser, que tes messagers ont cherchée aux quatre points du vent, je connais sa retraite.
E. S. 158: Agua! agua! tel était notre cri perpetuel.
F II. S. 266: C'est sa sœur que poursuivait ce damné libertin; - - C'est l'unique héritage que j'ai recueilli de ma mère, répondit Isabelle.

Wenn auch vorliegende Fälle des betonten Satzanfanges, der aus dem Satz das Neue und Unbekannte impulsiv zuerst herausschleudert, seit der Romantik nichts Außerordentliches mehr darstellen, so ist doch die Vorliebe, mit der Gautier sich ihrer in den Werken bedient, die er vor 1840 schrieb, wie etwa in Mademoiselle de Maupin, Fortunio, Le Roman de la Momie, im ganzen Zusammenhang bedeutungsvoll. Mit seiner Reise nach Spanien von 1840 hat er der Romantik besonders auf dem Gebiete des Formalen im großen und ganzen den Rücken gewandt.

Die angeführten Beispiele hätten zum größten Teil auch zur Illustrierung der rhythmischen Wortfolge dienen können, wie auch besonders solche Sätze, deren Satzanfang in einem affektisch geladenen Adverb besteht, auf das ein unbetontes Wort folgt, um wieder Kraft zu gewinnen für die Betonung des folgenden Subjekts, z. B.

Mom. S. 101: E n f i n le c h a r arriva au champ de manœuvre.
S. 257: J a m a i s peut-être P h a r a o n n'avait prononcé un si long discours.
M. S. 268: C'e s t g r a t u i t e m e n t que n o u s entaillons l'écorce des arbres de chiffres amoureux.

Wenn wir auf die Darlegungen vom Satzende und Satzanfang zurückschauen, so läßt sich zusammenfassend sagen: Gautier schuf kein neues Stilelement. Die Impulsivität ist ein Ausfluß des jungen Romantikers Gautier, aber die Festigkeit, die scharfen Konturen, die er durch Satzanfang und Satzende dem ganzen Satz verleiht, also die einzelnen Sätze als in sich geschlossene Einheiten voneinander trennt, sind dem Wesen des Romantischen, das im „Entgrenztsein“ [21]) besteht, vollkommen entgegengesetzt.

Gautier hat *bewußt* dem Satz Festigkeit und scharfe Konturen verliehen. «Chaque phrase», sagt er, «doit avoir un c o m m e n c e m e n t, un milieu et une f i n. - - - Une phrase est un tout dans lequel on doit pouvoir retrouver, comme dans le corps humain, des os, des muscles, des veines et des nerfs. Si la phrase

[21]) K l e m p e r e r: Geschichte der franz. Lit. V. Bd. I. Teil a. a. O. S. 201.

n'est pas construite selon les lois de la plastique, si elle ne peint pas, si, étant isolée de celles qui la précèdent et qui la suivent, elle n'a pas son caractère, sa couleur, sa beauté propre, elle est défectueuse: il faut la changer» [22]).

Darin besteht Gautiers Individualität und Verdienst, daß er ursprünglich romantische, d. h. individuelle, subjektive, *„entgrenzende"* Stilelemente in seinem straffen und klaren Satzbau zu einer anderen Wirkung führt, nämlich zu der Wirkung, wie sie das mit ihm geborene *parnassische* Kunstgefühl ausübt.

II. Der Sprachstil Gautiers, beleuchtet am Bau und an der Formung von Satzverbindung und Satzgefüge.

Die einzelnen Satzelemente wurden bisher betrachtet in ihrer Stellung und Beziehung zum Bau und zur künstlerischen Formung des jeweiligen Satzes, weil sie, aus dem Text isoliert, für die individuelle Sprachforschung eines Schriftstellers kaum aufschlußreich sein können. Dabei wurde im Verlauf von Gautiers Werken „eine Zunahme an Höflichkeit und Abnahme an Unmittelbarkeit" [1]) in der Behandlung der Satzelemente konstatiert, wenn man die Quantität ins Auge faßt.

Die Behandlung des Satzgefüges als eines Ganzen nun ist insofern schwieriger als ihm in seiner Formung zahlreichere Variationsmittel zur Verfügung stehen als den einzelnen Satzelementen. Einen Gautierschen Satztypus zu suchen wäre von vornherein sinn- und zwecklos, da Gautier als Sprachkünstler je nach künstlerischem Bedürfnis bald diese, bald jene formale Gestaltung wählt.

Dabei werden wir erneut künstlerische Tendenzen am Werke sehen, die wir schon bei der Betrachtung der Einzelelemente erkannten.

Es werden die Jugendwerke, die er in tendenziöser Leidenschaft schrieb, für die Untersuchung der individuellen Gautierschen Satztypen weniger bedeutsam sein als seine späteren Werke, wo er uns als objektiver Künstler die Darstellungen gleichsam aus der Entfernung darbietet, bei denen er also nicht in merklicher Weise den jeweiligen Gedanken oder die jeweilige Situation durch ein besonderes Stilmittel unterstreicht.

Wie schon erwähnt, verlegt Gautier den Aussage-Schwerpunkt bei der impulsiven Erzählungsweise auf den Satzanfang,

---

[22]) Feydeau: a. a. O. p. 112 f.

[1]) vergl. Lerch zu Arnholdt a. a. O. S. 250.

bei der berichtenden, beschreibenden und reflektierenden auf das Satzende oder wenigstens in dessen Nähe. Im ersten Fall ist der Satzrhythmus hastig und kurzatmig, im zweiten Fall steigt man in mehreren regelmäßigen Stufen zum Satzgipfelpunkt, z. B.

F I. S. 352: - - - une dame masquée plus soigneusement que les autres, et se tenant un peu en arrière - - -, déjouait la sagacité des curieux.

S. 236: Je songe, répondit le Tyran, à Milo Crotoniate qui tua un bœuf d'un coup de poing et le mangea dans une seule journée.

Neben diesem Satztypus, dessen Rhythmus jäh mit dem Schwerpunkt abbricht, begegnet man ständig einem Typus, dessen Höhepunkt mächtig in die Länge gezogen ist, wo der Rhythmus also nicht momentartig abbricht, wenn er den Höhepunkt erreicht hat, sondern längere Zeit in der gleichen Stärke auf gleicher Höhe verharrt durch Aneinanderreihung gleichartiger hauptstoniger Satzteile, z. B.

M. S. 60: Je lui ai demandé (à l'amour) des robes de brocart, des plumes, des diamants, un esprit sublime, la science, la poésie, la beauté, la jeunesse, la puissance suprême.

Diese Häufungen hemmen den Atem, da sie mehr oder minder nach gleicher Emphase in der Betonung verlangen.

Von gleichem Charakter ist folgendes Beispiel:

M. S. 75 f.: - - - c'est la modestie même, tout ce qu'il y a de plus chaste et de plus virginal au monde; c'est un front de neige, un cœur de glace, des regards de madone, un sourire d'Agnès.

Dieses Beispiel zeigt deutlich, wie stark Gautiers Sinn für Form, Farbe und Schönheit ausgeprägt war, an denen er sich berauschte. In diesem Sinn sind die Häufungen vorzugsweise aufzufassen. Bemerkenswert ist, daß diese Häufungen innerlich unabhängig voneinander sind (obschon sie harmonisch aufeinander abgetönt sind). Sie stehen deshalb durch das Komma isoliert nebeneinander. Man könnte die Glieder miteinander vertauschen, oder ein Glied fortlassen, ohne dem ganzen Satz zu schaden, man könnte ein Glied als notwendigen Satzteil zurückhalten, aber damit verlöre der Satz, was ihn auszeichnet als den reichen, farbenprächtigen Gautierschen Satztypus. Er reißt hin und fordert zur Begeisterung auf.

Mom. S. 12: - - - peut-être renferme-t-il des masses d'or, des colliers de diamants et de perles, des boucles d'oreilles d'éscarboucle, des cachets en saphir, d'anciennes idoles de métal précieux, des monnaies etc.

Diese Häufungen sind der beste Ausdruck und Beweis dafür, daß bei ihm zu gleicher Zeit mit dem Gedanken das Wort sich einfindet.

Aus verwandter Herkunft läßt sich eine andere sprachliche Eigentümlichkeit erkennen, die mir für Gautiers Methode zu schreiben besonders der Erwähnung wert scheint. Sie besteht darin, daß aus einem Hauptsatz, der inhaltlich und syntaktisch eine geschlossene Einheit darstellt, ein Wort wieder aufgegriffen und zu einem neuen Gedankenausgangspunkt eines zweiten Hauptsatzes genommen wird, der mit dem ersten eine Satzverbindung eingeht. So konstruiert er eine ganze Kette von Satzgefügen, die er jeweils durch ein Semikolon voneinander trennt [2]), z. B.

M. S. 264 f.: Les effets n'ont point de cause, et les causes n'ont point d'effet, le personnage le plus spirituel est celui qui dit le plus de sottises, le plus sot dit les choses les plus spirituelles; les jeunes filles tiennent des discours qui feraient rougir des courtisanes, les courtisanes débitent des maximes de morale.

Der letzte Satz ist innerlich abhängig von dem vorhergehenden; aber zugunsten des Rhythmus, der in der vorherigen parataktischen Anordnung liegt, hat Gautier auf die logische Konjunktion als äußeres Zeichen innerer Abhängigkeit verzichtet.

Bei diesem Kettensatztypus fiel mir Gautiers Schreibmethode ein. Ohne sich vorher über den Erzählungsverlauf klar zu werden, griff Gautier zur Feder und vollführte den halbvollendeten Satz vom Tag zuvor ohne irgend eine Schwierigkeit. Bergerat erzählt: «Je l'ai vu plus d'une fois, à la suite d'une visite d'étranger ou d'ami, reprendre, sans s'être relu, une phrase

---

[2]) vergl. dazu Leopold Lieger: Karl Kraus und die Sprache. Wien Lányi, 1918 S. 11: Eins der stärksten Beispiele dafür, wie der Sinn am Seil der Sprache sich vorwärts tastet von Begriff zu Begriff, und ein Motiv aus dem andern hervorwächst, ist der Aufsatz „In dieser großen Zeit". Dezember 1914. — Das ist ein Gewebe von Motiven und Antithesen, deren Glieder sich gegenseitig hervorrufen und bedingen: hier ist Satz an Satz geschmiedet, nicht in rationeller und logischer Entwicklung, sondern in sprachgesetzlicher Abfolge, welche Ratio und Logik übernommen hat.

interrompue, souvent à la moitié d'un mot, et la poursuivre dans tous ses développements avec la même tranquillité que celle qu'il mettait à rallumer son cigare» [3]).

Sein Freund Goncourt erzählt von ihm: «Lui même a dit: «Un article, une page, c'est une chose de premier coup, c'est comme un enfant, il est ou il n'est pas. Je ne pense jamais à ce que je vais écrire. Je prends ma plume et j'écris» [4]).

Baudelaire spricht sogar von der «*ponctualité d'horloge*» de Théophile Gautier, «tant sa production paraissait obéir docilement et régulièrement à sa volonté» [5]).

Gautier schreibt einen Satz, und irgendein Wort weckt eine neue Idee in ihm zu einem zweiten Satz, und so fort, in so schneller Reihenfolge, daß sich die Sätze überschlagen, so wendet er oft die Parataxe an, wo Hypotaxe am Platze wäre.

Zum bewußten Stilmittel wurde Gautier die Beibehaltung eines Satzteils in gleicher Funktion in zahlreichen aufeinander folgenden Satzverbindungen, die er parataktisch ordnete oder durch *et* verknüpfte.

Im folgenden Beispiel ist es das Subjekt *je*, das er in 10 aufeinander folgenden Satzverbindungen und einem Satzgefüge anwendet, z. B.

M. S. 61: - - - je souffre toutes les ardeurs de la passion sans en avoir les extases et les délices ineffables; j'en connais les tourments, et n'en ai pas les plaisirs. Je suis jaloux de ce qui n'existe pas; je m'inquiète pour l'ombre d'une ombre; je pousse des soupirs qui n'ont point de but; j'ai des insomnies que ne vient pas embellir un fantôme adoré; je verse des larmes qui coulent jusqu'à terre sans être essuyées; je donne au vent des baisers qui ne sont point rendus; j'use mes yeux à vouloir saisir dans le lointain une forme incertaine et trompeuse; j'attends ce qui ne doit point venir, et je compte les heures avec anxiété, comme si j'avais un rendez-vous.

Im folgenden Beispiel ist es das Adverb *peut-être*, das 4 mal zur Anwendung kommt:

---

[3]) a. a. O. p. 10.

[4]) vergl. Feydeau a. a. O. p. 253 ff. Goncourt Journal 1857.

[5]) a. a. O. p. 171.

M. S. 60: Peut-être mon bonheur a-t-il passé à côte de moi, et je ne l'aurai pas vu, aveugle que j'étais; peut-être la voix a-t-elle parlé, et le bruit de mes tempêtes m'aura empêché de l'entendre. Peut-être ai-je été aimé obscurément par un humble cœur que j'aurai méconnu ou brisé; peut-être ai-je été moi-même l'idéal d'un autre, le pôle d'une âme en souffrance, - le rêve d'une nuit et la pensée d'un jour.

Es liegt ein gewisser Rhythmus in der Wiederholung, wirkt aber, wenn der Atem zu lang angehalten wird, ermüdend, wie

M. S. 258 f.: il est ennuyeux de rendre l'argent qu'on avait emprunté, et qu'on s'était accoutumé à regarder comme à soi;
il est ennuyeux de caresser aujourd'hui la femme qu'on aimait hier;
il est ennuyeux d'aller dans une maison à l'heure du dîner, et de trouver que les maîtres sont partis pour la campagne depuis un mois;
il est ennuyeux de faire un roman, et plus ennuyeux de le lire;
il est ennuyeux d'avoir un bouton sur le nez et les lèvres gercées le jour où l'on va rendre visite à l'idole de son cœur;
il est ennuyeux d'être chaussé de bottes facétieuses, souriant au pavé par toutes leurs coutures, et surtout de loger le vide derrière les toiles d'araignée de son gousset;
il est ennuyeux d'être portier;
il est ennuyeux d'être empereur;
il est ennuyeux d'être soi, et même d'être un autre;
il est ennuyeux d'aller à pied parce que l'on se fait mal à ses cors, à cheval parce que l'on s'écorche l'antithèse du devant, en voiture parce qu'un gros homme se fait immanquablement un oreiller de votre épaule, sur le paquebot parce que l'on a le mal de mer et qu'on se vomit tout entier; -
il est ennuyeux d'être en hiver parce que l'on grelotte, et en été parce qu'on sue.

Diese Breite ist typisch für Gautiers Reflexionen, die in den reiferen Werken nicht mehr in diesem Ausmaße auftreten. Die

psychologische Grundlage dafür ist wohl das Bedürfnis Gautiers, das er besonders als junger Mensch empfand, seine Gedanken sprachlich zu zerpflücken, da ihm, besonders in seinen jungen Jahren, längere intime Freundschaften mit Männern und Frauen gefehlt haben, denen er sich hätte mitteilen können. Brandes berichtet, Gautier sei sehr wankelmütig in der Liebe gewesen[6]).

Es ist unmöglich, diesen Satztypus in allen Variationen zu belegen; es genügt, ihn zu kennzeichnen und seine Tendenz zu ergründen.

Wichtig für Gautiers Prosastil ist ganz besonders das Nebeneinander, das sich in all diesen Stilmitteln ausdrückt. Man möchte auf den ersten Blick einen Widerspruch darin sehen zu meinen Darlegungen über die logische, festumrissene Sprache Gautiers, aber die sprachlichen Häufungen und Wiederholungen sind keineswegs derart, daß sie seinen Sätzen nebelhaften Charakter verleihen. Sie tragen vielmehr das Gepräge von Gedanken- und Ausdrucksfülle. Durch das Nebeneinander von gleichartigen Satzteilen und ganzen Sätzen wird es dem Leser erspart, sich geistig besonders anzustrengen, da neue Konstruktionen einen neuen Denkakt zum Verständnis voraussetzen, und hierin glaube ich den Schlüssel zu der Leichtflüssigkeit von Gautiers Prosastil gefunden zu haben. Er ist klar und einfach in den einzelnen Satzteilen, durchsichtig in den Konstruktionen, präzise und treffend in jedem Wort. Ich möchte einen Abschnitt Gautiers von der letztlich erwähnten Art mit zwei Parallelen vergleichen, die in gleichem Intervall für eine kurze Strecke gebrochen werden. Der Abstand ist durch das Semikolon, das Komma oder durch ein verbindendes *et* gekennzeichnet, der beim Leserhythmus in der Atempause besteht, um Kraft zu schöpfen für den *neuen* aber *gleichen* Rhythmus auf verlängerter Bahn.

Hiermit habe ich schon das parataktische Satzgefüge Gautiers berührt, das er mit Vorliebe anwendet zur Vereinfachung seines Sprachgebäudes. (Ganz im Gegensatz zu der romantischen Sprache.) z. B.

F II. S. 294: Votre mère Cornélia, vous ne l'ignorez pas, était d'humeur arrogante et fière; elle prenait tout avec une violence extraordinaire.

Als einfachstes Bindemittel dient ihm häufig das *et*, das den folgenden Satz einleitet, der von gleicher grammatischer Konstruktion ist, z. B.

---

[6]) a. a. O. S. 275.

F II. S. 220: Ses belles joues en devinrent pâles comme cire vierge, et son pauvre petit cœur se mit à battre la chamade.

Daneben befinden sich in den Werken Gautiers auch hypotaktische Satzgefüge, die mit dem fortschreitenden Alter an Quantität gewinnen.

Wo immer Gautier hypotaktische Konjunktionen anwendet, bevorzugt er solche, die die kausalen, konsekutiven und adversativen Verhältnisse genau und eindeutig präzisieren, wie: pour, afin que, aussi = daher, si, mais, pourtant etc., z. B.

M. S. 11: Je n'ai pas la forfanterie de me croire des ennemis et des envieux; c'est un bonheur qui n'est pas donné à tout le monde, et je ne l'aurai probablement pas de longtemps: aussi je parlerai librement - -.

Auch die Konjunktion *car* fehlt bei Gautier nicht, die Spitzer die rationalistischeste aller Partikeln nennt, da sie dem Leser stets die Nase auf das zwischen zwei Sätzen herrschende Kausalitätsverhältnis stößt [7]), z. B.

Mom. S. 43 f.: Certainement, répondit le jeune lord; mais prenez garde d'écorner les bords du couvercle en introduisant vos leviers dans la jointure, car je veux enlever ce tombeau et en faire présent au British Museum.

Nur selten begegnen wir bei Gautier dem *où* = *wo*, das die Romantiker, noch mehr aber die Symbolisten als Ausdruck des Unbestimmten und der Grenzverwischung gebrauchetn. Wenn sich Gautier des *où* = *wo* bedient, ist durch den Zusammenhang das jeweilige lokale Verhältnis eindeutig, z. B.

Mom. S. 34: Nous voici dans l'antichambre de la salle où doit se trouver le sarcophage.

Dazu paßt ein Wort Mallarmés über den Stil der Parnassiens: «Les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent» [8]).

Gautier spricht durch seinen Helden, wenn er ihn die Worte sagen läßt: (zu ergänzen ist: je n'ai vu) «Jamais ni brouillard ni vapeur, jamais rien d'incertain et de flottant. Mon ciel n'a pas de nuage, ou, s'il en a, ce sont des nuages solides et taillés au

---

[7]) Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik a. a. O. S. 302.

[8]) In „Idealistische Neuphilologie", Festschrift für Karl Voßler a. a. O. Winkler: S. 254: Mallarmé: Enquête, p. 60.

ciseau, faits avec les éclats de marbre tombés de la statue de Jupiter. - - - - car j'aime à toucher du doigt ce que j'ai vu et à poursuivre la rondeur des contours jusque dans ses replis les plus fuyants» [9]).

In diesem Zusammenhang weise ich auf den häufigen Gebrauch des Doppelpunktes in Gautiers Werken hin. Oft setzt er ihn dort, wo eine logische Konjunktion am Platze wäre. Heinermann sagt in seiner Schrift über die reproduzierte Rede S. 25 „es gibt Schriftsteller, welche bei Auslassung der Konjunktion statt des Kommas einen Doppelpunkt setzen und dadurch das Ergebnis der Umschau deutlicher hervortreten lassen."

So bei Gautier:

M. S. 61: Je n'ai pas dans ma vie un seul coin d'ombre où m'abriter du soleil: je souffre toutes les ardeurs de la passion sans en avoir les extases et les délices ineffables.

M. S. 57: Il faut que je te raconte mon expédition de point en point: cela vaut bien les honneurs de la narration.

Mom. S. 11: Ma franchise m'empêche de contredire Votre Seigneurie: j'espère retirer un bon prix de ma découverte: chacun vit, en ce monde, de sa petite industrie: je déterre des Pharaons, et je les vends aux étrangers.

Das Rekonstruieren logischer Beziehungen aus dem Zusammenhang des Textes scheint mir ein gefährliches Unternehmen zu sein, da die Fälle nicht eindeutig sind. Lerch weist in seinen Hauptproblemen auf die Gefahren eines solchen Versuches hin [10]).

Durch das Fehlen der Konjunktion erzielt Gautier wie bei der parataktischen Anordnung der Satzverbindungen eine gewisse Leichtigkeit im Stil. Dabei stellt Gautier keine allzu große Forderung an den Denkprozeß des Lesers zum Erfassen des konjunktionalen Verhältnisses; denn die inhaltlichen Zusammenhänge, auf die es ankommt, ergeben sich beim Lesen wie von selbst, wenn auch nicht von Fall zu Fall mit deutlicher Bewußtheit. Der allgemeine Eindruck ist der rechte, besonders dort, wo Gautier von den Dingen der äußeren und sichtbaren Welt eine Beschreibung liefert. (Es ist noch kurz der Erwähnung wert, daß Gautier zur hypotaktischen Ordnung weniger die „*plumpen*" und

[9]) M. p. 211 f.
[10]) I. Bd. a. a. O. S. 40.

steifen Konjunktionen anwendet als latinisierende Konstruktionen wie Partizipium und Gerundium) [11]).

Ebenso häufig gebraucht Gautier den Doppelpunkt als Bindeglied zwischen zwei Hauptsätzen statt des Kommas, z. B.

M. S. 261: La palette du peintre le plus riche n'a pas la moitié des tons dont elles sont diaprées: tout y est peint de couleurs bizarres et singulières: la cendre verte, la cendre bleue, l'outremer, les laques jaunes et rouges, y sont prodigués.

Hier liegt ein neues Argument für Gautier als den stark visuellen Typ. Gautier bedient sich des Doppelpunktes als einer guten Augenstütze für die äußere Sicht der inneren engen Zusammengehörigkeit bzw. der Abhängigkeit der Sätze, sogar trotz der klarsten kausalen Konjunktion *car*, z. B.

Mom. S. 2: Je vous la dédierai, milord, je vous la dédierai: car sans vous - - - je n'aurais pu corroborer mon système.

Mom. S. 190: Elle nageait admirablement: car, chaque jour, elle s'exerçait avec ses femmes dans la vaste piscine de son palais.

An Klarheit und Objektivität gewinnt Gautiers Stil durch seine Art, die Rede zu reproduzieren. Heinermann hat in den Forschungen zur romanischen Philologie Heft 2/1931 klar und überzeugend die Typen der reproduzierten Rede, ihren Ursprung und ihre Grundgesetze herausgearbeitet und sämtliche Typen von zwei einheitlichen Gesichtspunkten aus benannt, nämlich:

Es kommt darauf an, erstens: ob man die dargestellte Rede beurteilt vom Redenden (= Produzierenden) aus — oder vom Darstellenden (= Reproduzierenden) aus.

zweitens: - - ob die dargestellte Rede als subjektiv oder als objektiv zu beurteilen ist [12]).

Heinermann stellt sich auf den Standpunkt des Produzierenden. „Erscheint seine Rede unmittelbar, ohne daß der Reproduzierende in ihr hervortritt, so ist sie subjektiv - - -, tritt dagegen auf irgendeine Weise der Reproduzierende hervor, - - - so ist die Rede - - objektiviert“ [13]).

[11]) vergl. Lerch: Hauptprobleme I. Bd. a. a. O. S. 47 ff. S. 47: - - - „Die logischen Korrelate für ‚Präpositionen, Konjunktionen' etc. - - - sind schwerfällig, pedantisch, plump, grob.“

[12]) a. a. O. S. 6 f.

[13]) a. a. O. S. 7.

„Erscheint seine (des Produzierenden) Rede unmittelbar, so nennen wir sie „direkt“ (Oratio recta); erscheint sie so, daß die Vermittlung eines Dritten offensichtlich ist, so nennen wir sie „indirekt“ (Oratio obliqua) [14]). Jetzt mögen die Typen folgen [15]).

Produzierte Rede.

Urtypus.

Gott sei Dank! - - Hier bin ich. Was ihr euch überhaupt denkt! etc.

Reproduzierte Rede.

Typus I.

(Szene aus einem Schauspiel.)

Karl eintretend, erregt: Gott sei Dank! - - Hier bin ich. (usw. wie im Urtypus.)

Typus II, 1

(Subjektive) Direkte Rede (verknüpft).

(Stelle aus einer mündlich oder berichtenden Darstellung).

Karl trat ein, und in erregtem Tone sagte er: Gott sei Dank! - - - - Hier bin ich. (usw. wie im Urtypus.)

Typus II, 2

Direkte Rede (unverknüpft).

Karl trat ein. Er war sehr erregt. „Gott sei Dank! Hier bin ich.“ (usw. wie im Urtypus.)

Typus III.

Objektivierte direkte Rede.

Karl trat ein. Alles an ihm zitterte vor Erregung. Gott sei dank. - - Da wären wir. Was die sich überhaupt so denken. etc.

Typus IV, 1

Objektive Indirekte Rede (verknüpft)

Karl trat ein, und indem er Gott dankte, sagte er in erregtem Tone, er sei da, und was sie sich überhaupt dächten. etc. - - -

---

[14]) S. 7.
[15]) S. 7 f.

Typus IV, 2

Objektive Indirekte Rede (unverknüpft).

Karl trat ein. Er war sehr erregt. Gott sei dank. Da sei er (nun). Was sie sich überhaupt dächten, (usw. wie im Urtypus.)

Typus V.

Subjektive Indirekte Rede.

Karl trat ein. Er war sehr erregt. Gott sei Dank. Da war er. Was dachten sie sich überhaupt. etc.

Typus VI.

(Bei einigen Verben des Sagens, Glaubens u. ä.)

Vollständige Objektivierung.

Er behauptete, ihn gesehen zu haben.

Gautier wendet fast ausschließlich von den Typen der reproduzierten Rede die Typen an, die Heinermann unter II, 1 und II, 2 gekennzeichnet hat, also die Subjektive Direkte Rede.

Diese Typen enthalten also die Rede in direkter Form. „Direkt insofern als sie als vom Redenden selbst gesprochen dargestellt wird, ohne daß der Reproduzierende innerhalb der Rede in die Erscheinung tritt“ [16]). — „Diese selbst (die Rede) ist (oder wird fingiert als) die Rede eben des Produzierenden selbst, ist also so subjektiv als es innerhalb berichtender Reproduktion überhaupt möglich ist“ [17]). — „Der Unterschied zwischen Typus II, 1 und II, 2 ist nicht nur äußerlich. Dadurch, daß der Reproduzierende im Typus II, 2 das Verbum dicendi fortläßt, tritt er selbst zurück. Die nicht schwere Kombination überläßt er dem Leser oder Hörer, und dadurch wird dieser in gewissem Maße mehr interessiert“ [18]).

Jetzt mögen Beispiele Th. Gautiers folgen.

M. S. 184 f.: — Faites entrer M. le chevalier, dit Rosette en remontant le drap jusqu'à son menton. - -
— Où en étiez-vous? dit Théodore. J'ai peut-être interrompu une conversation intéressante: continuez, de grâce, et mettez-moi au fait en quelques mots.
— Oh non! répondit Rosette avec un sourire malicieux; nous parlions d'affaires.

16) 17) 18) a. a. O. S. 11.

Die direkte Rede ist in allen drei Beispielen rein äußerlich durch den Gedankenstrich zu Beginn der Rede gekennzeichnet. Oft markiert Gautier sie durch Anführungszeichen zu Beginn und zum Schluß wie üblich, z. B.

Mom. S. 34 f.: «Nous voici dans l'antichambre de la salle où doit se trouver le sarcophage, - - - - mais pénétrons d'abord dans cette salle, la plus belle, la plus importante, et que les Égyptiens désignaient sous le nom de Salle dorée.»

Die Romane Gautiers weisen sämtlich diesen Typus überall auf, wo ein Dialog stattfindet. Man kann diese Art leicht mit Gautiers Forderungen der *impassibilité* in Verbindung bringen. Innerhalb der Rede selbst erscheint der Autor nicht, er steht ganz abseits. Daß er überhaupt die Rede vermittelt, zeigt der jeweils eingeschobene Satz: *dit-il, fit-il,* etc.

Auch auf die Zwischensätze verzichtet Gautier, wenn aus dem Zusammenhang klar hervorgeht, wer dort spricht [19]), z. B. ein Dialog zwischen D'Albert und Rosette.

M. S. 184: — Rosette, ne plaisantez pas comme cela; vous savez bien que je vous aime.
— Mais c'est selon. Je ne le sais pas bien; et vous?
— Très-parfaitement, et à telles enseignes que, si vous aviez la bonté de faire défendre votre porte, j'essayerais de vous le démontrer, et j'ose m'en flatter, d'une manière victorieuse.
— Pour cela, non: etc.

Heinermann betont ferner: „aus Gründen der Ökonomie und Ästhetik wird der Autor gern beide Arten mischen (nämlich II, 1 und II, 2), vor allem aber eine häufige Verwendung der verknüpfenden *verba dicendi* möglichst vermeiden. Er kann das aber nur bis zu einem gewissen Grade aus Gründen der Verständlichkeit: bei längerem Dialog muß immer einmal wieder ein solcher Hinweis kommen, damit der Leser weiß, wer da spricht" [20]). Diese Momente lassen sich auf Gautiers Dialogformen anwenden, wie z. B.

---

[19]) vergl. Heinermann a. a. O. S. 12: „Es ist nicht zu leugnen, daß bei der Verwendung der Typen II, 1 und II, 2 auch das Moment der Ökonomie und Verständlichkeit eine große Rolle spielt.

[20]) a. a. O. S. 12.

F I. S. 151 f.: ein Gespräch zwischen dem Marquis und dem Tyrann.

— Depuis quelques années je vis retiré de la cour - - -, dit le Marquis.

— Nous avons souvent joué une pièce, répliqua le Tyran, - - -

— N'en cherchez point d'autres, dit le marquis de Bruyères, et comment s'appelle ce bienheureux chef-d'œuvre?

— Les Rodomantades du capitaine Matamore.

— Bon titre, sur ma foi! la Soubrette a-t-elle un beau rôle? fit le marquis en lançant un coup d'œil à Zerbine.

— Le plus coquet et le plus coquin du monde, et Zerbine le joue au mieux. C'est son triomphe. Elle y fut toujours claquée, et cela sans cabale ni applaudisseurs apostés.»

Die Redereproduktion der Typen II, 1 und II, 2 ist vom Standpunkt des Autors aus bei weitem die objektivste [21]), denn er nimmt keine Stellung in der Art der Wiedergabe wie z. B. beim Typus III, wo der Autor sich selbst in die Rede einbezieht durch den Plural: wir [22]). Die mit den Typen II, 1 und II, 2 gegebene Ausschaltung des Ich ist ein Grund für seine Anwendung bei Gautier; obschon diese Typen an und für sich die primitivste Art der Redereproduktion aufweisen. Der zweite Grund dieser Typenanwendung liegt in der Klarheit und Anschaulichkeit, auf die es Gautier als Parnassien unbedingt ankommt [23]).

Es ist noch kurz zu erwähnen, daß Gautier die „Objektive Indirekte Rede" nicht liebt. Denn auch das charakterisiert die Eigenart seiner Stellungnahme zu den von ihm dargestellten Personen und ihren Reden; denn „der Typus IV - - - schränkt am meisten die Subjektivität des Produzierenden ein, objektiviert ihn,

---

[21]) Heinermann a. a. O. S. 7 f.

[22]) ebds. S. 12 f.

[23]) Lerch und Heinermann machen darauf aufmerksam, daß Flaubert auch Typus V anwendet. Wie verträgt sich das nun mit der *impassibilité*, die doch Flaubert eben so eigen ist wie Gautier? — Auch Typus V entspricht der Seelenhaltung des Impassiblen, nur daß im Typus II der Reproduzierende sich in der Rede selbst unsichtbar abseits stellt vom Produzierenden hinweg, während er im Typus V sich auf die Weise unsichtbar macht, daß er gleichsam in den Produzierenden hineinkriecht. «L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant, qu'on le sent partout, mais qu'on ne le voit pas.» Flaubert. — Zitiert bei Lerch: Hauptprobleme der franz. Sprache Bd. I S. 113, bei Heinermann: Die Arten der reproduzierten Rede S. 18 f. Beide Male haben wir die Ausschaltung des Autors als des Reproduzierenden, und das eben bedeutet *impassibilité*.

setzt dafür in stärkstem Maße die Subjektivität des Produzierenden. Daher ist die Indirekte Rede des Typus IV vorwiegend die Darstellungsform des selbstbewußten Menschen, dessen, der sich vordrängt, der *über* und *vor* den von ihm dargestellten Gestalten stehen will, *nicht unter* oder *hinter* ihnen; der nicht mit ihnen sich identifizieren, sondern seine Selbständigkeit bewahren will“ [24]).

Heinermann führt in seiner Schrift S. 34 f. den Nachweis, daß die Subjektive Indirekte Rede (Typus V) formal und psychisch ihr Vorbild haben müsse in der Indirekten Reproduktion von Gedachtem. Denn wenn ein Autor in indirekter Form zum Ausdruck bringen will, was eine der von ihm dargestellten Personen dachte, so bleibt ihm kein anderes Mittel als die sprachliche Form einer Faktenreproduktion. Beispiele:

Direkt: *Er dachte nach und sagte sich: Ich bin verloren. Was ich befürchtet hatte, ist nun eingetreten.* —

Die Form stimmt mit derjenigen der Direkten Rede völlig überein.

Indirekt: *Er dachte nach. Er war verloren. Was er befürchtet hatte, war nun eingetreten.*

Die Form stimmt im Deutschen überein mit der Subjektiven Indirekten Rede, nicht dagegen mit der Objektiven Indirekten Rede („er wäre verloren“, usw.). Im Französischen ist die Unterscheidung schwieriger, da hier nicht durch den Modus unterschieden wird.

Während nun Gautier die Subjektive Indirekte Rede nicht verwendet, gebraucht er doch hin und wieder die Subjektive Indirekte Gedankenäußerung, wenn auch die Wiedergabe in direkter Form weitaus überwiegt. Letztere wird wie die Direkte Rede behandelt, auch in der äußeren Form. (Gänsefüßchen etc.) Meistens sind sie durch ein *verbum deliberandi* verknüpft, z. B.

Mom. S. 212: Planant par l'œil et la pensée sur cette ville démesurée dont il était le maître absolu, Pharaon réfléchissait tristement aux bornes du pouvoir humain, et son désir, comme un vautour affamé, lui rongeait le cœur; il se disait: «*Toutes ces maisons renferment des êtres dont mon aspect fait courber le front dans la poussière, et pour qui ma volonté est un ordre des dieux.*

---

[24]) Heinermann: S. 14.

Doch findet sich auch gelegentlich ein Beispiel für unverknüpfte Reproduktion; so

F II. S. 236: Elle espérait d'ailleurs, en le querellant, l'empêcher d'entendre.
«*Cette félicité serait une honte à laquelle j'échapperais par la mort si je n'avais pas d'autre moyen. Vous n'aurez jamais de moi que mon cadavre. Vous m'étiez indifférent; je vous hais pour votre conduite outrageuse, infâme et violente. Oui, j'aime Sigognac que vous avez essayé à plusieurs reprises de faire assassiner.*»

Mom. S. 195: «*Est-ce que Harphré aurait dit vrai?* p e n s a i t Tahoser, impressionnée par l'aspect sinistre du lieu; *Poëri viendrait-il là sacrifier un enfant à ces dieux barbares, qui aiment le sang et la souffrance? Jamais endroit ne fut plus propice à des rites cruels.*»
Cependant, profitant des angles d'ombre, des bouts de murs, des touffes de végétation, des inégalités de terrain, elle se maintenait toujours à une distance égale de Poëri: «*Quand je devrais assister, témoin invisible, à quelque scène effroyable comme un cauchemar, entendre les cris de la victime, voir le sacrificateur les mains rouges de sang retirer du petit corps le cœur fumant, j'irai jusqu'au bout,*» s e d i t Tahoser en regardant le jeune Hébreu . . . . .

Belege für die Wiedergabe in i n d i r e k t e r Form.

F I. S. 163: Il ne douta pas un instant que la marquise ne fût amoureuse de lui, et son imagination extravagante se mit à bâtir là-dessus tout un roman chimérique. *Il allait enfin accomplir le rêve de toute sa vie, avoir une aventure galante avec une vraie grande dame, dans un château quasi* princier, lui, pauvre comédien de province, *plein de talent sans doute, mais qui n'avait point encore joué devant la cour.* Rempli de ces b i l l e v e s é e s, il ne se sentait pas d'aise.

F I. S. 330 f.: Il voulait mettre le feu à l'auberge, enlever Isabelle, tuer le capitaine Fracasse, jeter à l'eau toute la troupe de comédiens. *Pour la première fois de sa vie il rencontrait une résistance! il avait ordonné une chose qui ne s'était pas faite!*

Une baladin le bravait! Des gens à lui s'étaient enfuis rossés par un capitan de théâtre! Son orgueil se révoltait à cette idée, et il en éprouvait comme une sorte de stupeur. Cela était donc possible que quelqu'un lui tînt tête? Puis il s o n g e a i t que revêtu d'un costume magnifique, constellé de diamants, paré de toutes ses grâces, dans tout l'éclat de son rang et de sa beauté, il n'avait pu obtenir un regard favorable d'une fille de rien.

F I. S. 334: Le comédien était vengé, mais le gentilhomme ne l'était pas. *Allait-il jeter le masque qui assurait son incognito, dire son vrai nom, faire un éclat, attirer peut-être sur ses camarades la colère du jeune duc?* La prudence vulgaire disait non, mais l'honneur disait oui.

F I. S. 361: Si le cœur lui bondissait de joie à l'idée d'une bonne fortune, les épaules lui frissonnaient au souvenir de la bastonnade reçue dans certain parc, au pied de la statue de L'Amour discret. *Etait-ce encore un piège tendu à sa vanité par quelque bourru jaloux de ces charmes? Allait-il trouver au rendez-vous quelque mari forcené, l'épée à la main prêt à le meutrir et à lui couper la gorge?* Ces r é f l e x i o n s glaçaient prodigieusement son enthousiasme.

Ähnliche Beispiele s. F I. S. 363; F II. S. 218, 220, 310.

M. S. 339: Elle s'arrêta devant moi et parut réfléchir. Elle p e n s a qu'une timidité enragée me retenait seule, que j'étais plus écolier qu'elle ne l'avait cru d'abord. — *Hors d'elle-même et montée au plus haut degré d'exaspération amoureuse, elle voulut tenter un suprême effort et jouer le tout pour le tout,au risque de perdre la partie.*

Darin, daß Gautier nicht oft die Subjektive Indirekte Gedankenäußerung verwendet, sondern die direkte Form bevorzugt, ist leicht die Parallele zu seiner Art der Redereproduktion zu erkennen. Auch hier will er klar und eindeutig sein: um möglichst objektiv zu sein, verwendet er am liebsten die direkte Form und meidet die Form der subjektiven indirekten Wiedergabe, die eine Art Mischung und Kompromiß ist.

Zum Schluß dieses Kapitels seien die Ergebnisse der bisherigen Darlegungen von allgemeinen großen Gesichtspunkten aus zusammengefaßt. Das sprachliche Neuland, das Gautier als Parnassien bebaute, trägt folgende Wesensmerkmale:

1) Ausdruck und Satz sollen deutlich begrenzt und scharf belichtet sein *(mot propre)*.

2) Sie sollen malerisch und plastisch wirken *(épithète peinte)*.

Dieser letzte Punkt tritt mehr im nächsten Teil der Arbeit in das Blickfeld der Untersuchung.

Gautier stellt diese Forderungen an die Sprache, da er als Parnassien den unbegrenzten und gelockerten formalen Bereich der Romantiker abschüttelt, weil er alles Ewige und Bleibende in der Form sieht. Das kleidet er in folgende Verse:

«Tout passe. — L'art robuste
Seul a l'éternité.
Le buste
Survit à la cité.

Et la medaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur.

Les dieux eux-mêmes meurent
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.»
(Émaux et Camées: L'art. p. 95 f. Paris 1927)

III. Der Sprachstil Gautiers, beleuchtet am sprachlichen Ausdruck seines Anschauungsvermögens.

Nachdem der Versuch gemacht ist, die Gautiersche Sprachkunst an einzelnen Satzelementen und am Bau des Satzes in ihrem Charakter zu erforschen, bleibt uns nun die Untersuchung seiner Bildwirkungen, die uns gleiche und neue Aufschlüsse für seine Sprachkunst erteilen werden.

Gautier sieht *le monde extérieur* mit Maleraugen. Er beginnt seine Laufbahn als Atelierschüler. Er vertauscht zwar Palette und Pinsel gegen die Feder, aber er bleibt auch als Schriftsteller Maler. Er arbeitet in seinen Stilwerken systematisch mit malerischen Kunstmitteln, aber er ist kein Impressionist, denn

er stellt im allgemeinen die Dinge oder Vorgänge der Außenwelt, denen er objektiv gegenübersteht, rein logisch dar, ohne Beziehung auf seine eigene Person. Der impressionistische Maler aber mißt die Außenwelt, die er mit subjektiven Augen anschaut, nach den jeweiligen Eindrücken des Augenblicks [1]). Den Bereich des Malerdichters charakterisiert Gautier in „Notre-Dame“:

«Tout chatoie et reluit; le peintre et le poète
Trouvent là des couleurs pour charger leur palette» [2]).

Das ist die Formel für den Dualismus seiner künstlerischen Persönlichkeit. Zu der Erkenntnis ihrer Werte führt uns „eine sorgfältige und liebevolle Lektüre; - - denn sie zeigt in überraschender Weise in welch hohem Grade Anschauungsvermögen und Fähigkeit des Ausdrucks verbunden sind, sie gibt die wertvollsten Aufschlüsse von der Bedeutung des Stils und der Technik für das Wesen der künstlerischen Persönlichkeit, sie zeigt, wie eng die Form verbunden sein kann mit dem Gehalt und der Idee. Sie führt direkt hinein in die geheimnisvolle Psychologie des Schaffens, so tief hinein, als ein Eindringen in seine verborgenen Gänge überhaupt möglich ist“ [3]).

Von Gautiers Bildwirkungen seien hier zunächst solche betrachtet, die er mit Hilfe stilistischer Mittel erzeugt. *Metapher und Vergleich* spielen bei ihm eine Rolle. Lanson sagt: «La métaphore — ou la comparaison, qui est une métaphore développée — est, pour les grands artistes, non un ornement, mais une partie nécessaire de l'expression: elle rend ce que le mot propre ne peut rendre, une nuance, un accent; elle entoure l'idée principale de ses harmoniques; elle l'élargit et la complique; elle est le puissant instrument d'évocation et de suggestion» [4]).

Die Gesichtspunkte über Metapher und Vergleich, die für mich bei der Darlegung maßgebend sein werden, lehnen sich eng an Elsters Stilistik an (S. 108—137: Die verwandelnde und die metaphorische Apperzeption): Die Metapher entsteht dadurch, daß der Sprechende für die eigentliche Vorstellung eine Analogievorstellung setzt, die ihm meist näher liegt, als die erstere. Dabei ist es nicht erforderlich, daß die eigentlichen Vorstellungen beim Entstehen der Metapher zum klaren Bewußtsein aufsteigen.

Beim Vergleich dagegen formuliert der Sprechende sowohl seine eigentliche wie auch seine bildliche Vorstellung. Die Vorstellungen sind hier zum vollen Bewußtsein erhoben. Elster

---

[1]) Vergl. dazu Lerch: Handbuch der Frankreichkunde Teil I S. 120 f. und H. Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.
[2]) P I. S. 283: Notre-Dame.
[3]) Küchler: a. a. O. S. 167.
[4]) a. a. O. p. 254.

betont, daß der Denkvorgang beim Vergleich bedeutend komplizierter ist als bei der Metapher.

Der Wert des Vergleichs, bei dem die bildlichen und eigentlichen Vorstellungen apperzipiert werden, ist zu bemessen nach der Bestimmtheit und Klarheit, in der unsere Gedanken festgelegt werden.

Ästhetisch höher aber kann die Metapher eingeschätzt werden, weil sie der Phantasie freien Spielraum zu eigenen Vorstellungen, Erklärungen und Ergänzungen überläßt und auch dazu anregt.

Eine Fortführung der Metapher durch mehrere Gedanken läßt ein Bild entstehen; wird der Vergleich erweitert, so entsteht ein Gleichnis.

Die äußere Form der Metapher kann von substantivischem, adjektivischem und verbalem Charakter sein oder durch einen ganzen Satz wiedergegeben werden."

Bei den folgenden Darlegungen lasse ich mich von früher erwähnten Gesichtspunkten leiten, nämlich: Wie weit läßt sich aus diesen Bildern Gautiers natürliche Veranlagung erklären, wobei auch seine erworbenen und anerzogenen Fähigkeiten gestreift werden? Das rein Grammatische spielt in diesem Teil eine durchaus nebensächliche Rolle. — Ich lasse nun eine Serie von Metaphern folgen:

P I. S. 229: B e a u x r ê v e s, obsesseurs de mon âme inquiète,
Doux fantômes b e r c é s dans l e s b r a s du désir.

S. 21: L a p â l e v i o l e t t e, en son réduit obscur,
Timide, e s s a i e au jour son r e g a r d d'azur.

S. 25: Le saule au f r o n t s o u c i e u x,

S. 38: - - t o i t s aigus b a i g n é s de nuages fumeux,

S. 56: - - l a b i s e gémit et pousse des s a n g l o t s,

S. 79: - - l a b r a n c h e qu'au soir c a r e s s e un vent frais.

Die angeführten Beispiele tragen ein gemeinsames Merkmal: sie sind von unerhörter plastischer Deutlichkeit, so daß jeder Versuch, sie zu erläutern, überflüssig ist. Andere Metaphern sind gekennzeichnet durch die Bewegung, die er durch das metaphorische Wort in den Bildern hervorzaubert.

P I. S. 24 f.: Sur le seigle,
verte houle
Que déroule
Le caprice a i l é d u v e n t.

La demoiselle se berce.

S. 43: Voici l'orme qui b a l a n c e
Son ombre sur le sentier.
Voici le marais que r i d e
Le saut du poisson d'argent.
S. 53: au bord du r a p i d e penchant,
S. 117: quand à bonds pressés tu d é v o r e s la plaine.

Gautier kann sich nicht ganz lösen von romantisch-metaphorischen Wendungen, wo die Farben symbolisch gefaßt werden. Er spricht verschiedentlich von:

une mortelle pâleur,
âmes couleur de lait,
regrets aux mortelles pâleurs.

Als Parnassien nun trägt er *direkt* Farben auf, d. h. er nennt sie unmittelbar mit ihrem Namen, z. B.

Mom. S. 131: une fleur de lotus bleue, rose ou blanche.
P I. S. 205: à tête brune ou blonde.
P II. S. 249: Je connais tous les tons de la gamme du rose,
Laque, pourpre, carmin, cinabre et vermillon.
Je sais ton incarnat, aile du papillon,
Et les teintes que prend la pudeur de la rose.

Gautier verwendet sehr gern die Hypallage, die K e i s e r als metaphorisches Adjektiv definiert, die darin besteht, daß dem Substantiv ein Epitheton beigegeben wird, das ihm im allgemeinen nicht gebührt [5]).

Es mögen einige Beispiele folgen:

P I. S. 148: sa chevelure folle,
S. 151: méchants vers,
F II. S. 226: une terreur secrète,
S. 228: le traître aveugle,
P I. S. 72: mes pensers vagabonds,
S. 53: rapide penchant,
Mom. S. 15: la nature cruelle.

Der Eindruck, den Gautier durch sie beim Leser erzielt, ist mehrfacher Art. Von außerordentlicher, malerischer Wirkung ist das Beispiel: *sa chevelure folle.* Bei der Reproduktion spricht es vorzugsweise an den Gesichtssinn und zwar den Form- und Bewegungssinn. *Une terreur secrète* appelliert bei der Realisation auch an den Gehörssinn, während *mes pensers vagabonds* besonders den Bewegungssinn anregt.

---

[5]) vergl. a. a. O. S. 27.

Wenn Gautier für seine Metaphern auch romantische Vorbilder hatte, so ist er in der Wiedergabe originell geblieben. Das zeigt folgendes Beispiel:

P II. S. 156: La lune de ses mains distraites
A laissé choir, du haut de l'air,
Son grand éventail à paillettes
Sur le bleu tapis de la mer.

Pour le ravoir elle se penche
Et tend son beau bras argenté,
Mais l'éventail fuit sa main blanche,
Par le flot qui passe emporté.

Hier hat er die romantische Naturmetapher von dem umhüllenden Mantel mit seinen Atelieraugen geschaut und ins Kunstgewerbliche transponiert. Das war in ihm, dem *peintre-poète*, ein bewußtes Bestreben von Anfang an. Damit steht in engstem Zusammenhang, daß ihm manche Metaphern mißlingen, weil die Technik zu deutlich herausscheint. So wirken sie klappernd, hohl und prosaisch, z. B.

F I. S. 28: La p a u v r e t é avait donc b e r c é le jeune enfant de ses m a i n s m a i g r e s,
S. 215: U n e b i s e aigre - - - leur souffletant le v i s a g e de ses d o i g t s r o u g e s,
F II. S. 227: - - - elle eût craint d'être entendue par l'o r e i l l e d e s m u r a i l l e s.

Den gleichen Fehler — aber in erhöhter Potenz — weisen folgende Metaphern auf:

P I. S. 208: Seul avec moi, n'ayant d'autre c o m p a g n e
Que ma d o u l e u r qui me d o n n a i t la m a i n.
P II. S. 203: S o u s m a r e d i n g o t e n o i r e
J'ai b o u t o n n é mon n o i r c h a g r i n.

Der stilistische Fehler besteht darin, daß er zwangsweise ein Abstraktum mit einem konkreten Verb zusammenschmiedet. Er will die Ideen bildhaft beleuchten, d. h. Abstraktes konkretisieren. Bei dieser übertriebenen stilistischen Technik scheint es wohl, als wollte Gautier bewußt den «*bon bourgeois*» von romantischer Sentimentalität hänseln[6]).

Das Hauptgebiet für die Metaphern sind die Jugendgedichte Gautiers. Mit seinen späteren Werken verschwinden sie

---

[6]) vergl. K e i s e r a. a. O. S. 33.

ganz. Der Vergleich dagegen ist in all seinen Werken stark verbreitet, z. B.

Mom. S. 6: - - - son crâne, entièrement dénudé, brillait comme un os - -
S. 7: - - son menton presque séparé par une fossette qui avait l'air d'un coup de sabre,
S. 18: ils escaladèrent la pente escarpée comme une légion de noires fourmis.
S. 22: Une figure de couleur rougeâtre - - - semblait veiller au seuil du tombeau, comme un portier de l'Éternité.
M. S. 363: - - ses bras, polis et froids comme le marbre.
Mom. S. 207: A cette idée, la face du Pharaon s'empourpra comme à un reflet d'incendie, - - - ses sourcils se tordirent comme les vipères des diadèmes.

Diese Beispiele mögen zeigen, daß Gautier das reale Bild, das er von der Natur der Dinge sieht und gibt, vergleicht mit einem möglichst ähnlichen Bild, das die Kunst ihm bietet, sei es Plastik oder Malerei.

Beide Teile des Vergleichs sind handgreiflich und plastisch, da beide nur zu den Sinnen (Tast- und Sehsinn) sprechen. Er überträgt damit das Wesen der Malerei und Plastik in Dichtung und Prosa, denn „das Wesen der Dichtung liegt in der geistigen Verarbeitung der Wirklichkeit, ihre Stärke ist die freischaffende Phantasie: das Wesen der Malerei dagegen liegt in dem sinnlichen Erfassen des Seienden, ihre Stärke sind Auge und Hand. Der Dichter ist dem Maler nachstehend in der Darstellung des Körperlichen, ihm überlegen in der Geistigkeit seiner Bilder“ [7]).

Gautier ist der Anbeter des *monde visible*. Als solcher erfaßt er auch in bezug auf das Übersinnliche stets nur „eine äußere, der sichtbaren Welt entlehnte Hülle des Übernatürlichen, die die Sinne erregt“ [8]). Damit steht in engstem Zusammenhang, daß Gautiers Stil durchsetzt ist von Vergleichen und nicht von Metaphern. Er will konkret und plastisch formulieren wie ein Maler oder Architekt, dazu eignet sich nicht die Metapher, die Abstraktes konkretisiert und außerdem, wie Elster sagt, der Phantasie freien Spielraum läßt [9]).

Von seinem Atelierleben bewahrt Gautier nicht nur die Gesichtspunkte der Malerei und Plastik, sondern er behält zeitlebens auch als Schriftsteller von der sprachlichen Ausdrucks-

[7]) Wentorf a. a. O. S. 135.
[8]) Payr a. a. O. S. 35.
[9]) vergl. seine Stilistik II. Bd. a. a. O. S. 122.

weise, wie sie in den Ateliers üblich war, die malerischen Umschreibungen bei, z. B.

P I.	S. 9:	ses larmes d'argent,
	S. 48:	les rayons poudreux d'une armoire gotique,
	S. 57:	cette peau de satin,
	S. 67:	cils de jais,
	S. 80:	l'horizon de flamme,
M.	S. 11:	sa bouche de grenade,
Mom.	S. 137:	la majesté granitique du Pharaon,
F.	S. 8:	cœurs d'acier,
	S. 28:	poitrines de marbre,
F I.	S. 217:	le globe de l'œil.

Zu dieser bildlichen Ausdrucksart sei ein Wort von W. Küchler angeführt: „Dieses sofortige Übersetzen eines Eindrucks in eine malerische Anschauung ist fast ein mechanischer Vorgang in ihm, hervorgegangen aus der unablässigen Tätigkeit seines malerischen Sinnes. Es ist, als ob sein Sinn noch malt, nachdem die Hand den Pinsel bei Seite gelegt hat, als ob er in Gedanken auf imaginäre Leinwand male bei seinen Anschauungen, Empfindungen und Gedanken. - - - Eine solche Ausdrucksweise ist mehr als eine bloß malerische Beschreibung, sie ist die äußere Wiedergabe einer innerlichen, bewußten zeichnerischen Linienführung, eines bestimmten seelischen Prozesses, der durch die mechanische Tätigkeit des immer wachen malerischen Sinnes bewirkt wird“ [10]).

Gautier pflegte aus innerer Notwendigkeit aber mit voller Bewußtheit diese Malerausdrücke.

Von seiner Gedichtssammlung Émaux et Camées sagt er selbst: «J'y ai mis des camées, sculptés dans l'agathe des mots» [11]).

Das malerisch-plastische Schautalent Gautiers bekundet sich in größerem Umfang in den Bildern, die sich über mehrere Satzkompositionen hin erstrecken, z. B.

P I. S. 158: L'existence vous pèse et tout vous paraît fade.
— Le piment est sans goût pour un palais malade.
Un odorat blasé sent à peine l'éther:
L'amour n'est plus qu'un spasme, et la gloire un mot vide,
Comme un citron pressé le c'œur devient aride.
Don Juan arrive après Werther.

[10]) a. a. O. S. 168 f.
[11]) P II. p. 325.

Es ist hier die Häufung der Bilder, die deutlich die stilistische Technik fühlen läßt, die leicht bewirkt, daß überhaupt kein klares Bild beim Leser entsteht. In dem angeführten Beispiel sind es sieben in sich abgeschlossene Bilder, die die gleiche Idee, nämlich die des Weltschmerzes, wiedergeben.

Durch die katalogartige, parataktische Aneinanderreihung vervollständigen und vertiefen sie sich nicht in der Bildwirkung, so wie das vom Autor gedacht ist, sondern lösen sich ab wie die Perlen eines Kranzes. Auch enthalten sie inhaltlich untereinander kein merkliches Crescendo oder Diminuendo. Man könnte, ohne dem inhaltlichen Verlauf des Gedichtes Zwang aufzuerlegen, die einzelnen Bilder miteinander vertauschen oder eins fortlassen; denn sie sind nur Spiegelungen desselben Motivs. Auch der Rhythmus ist in den Einzelbildern der gleiche. Sie sind nur rein äußerlich durch den Reim zusammengehalten.

Durch die unmittelbare Ablösung erfolgt nicht die Vertiefung der gemeinsamen Idee; denn dazu wäre für den Leser mehr Zeit erforderlich, um jedes einzelne Bild in der Vorstellung zu realisieren. Derartige Bildreihen sind vielleicht bei Gautier weniger ein Produkt der Überlegung als der schäumenden Sprachphantasie, die sich bewußt dem Äußeren der Dinge zuwendet und bewußt Abstraktes konkretisiert. „Diese übertriebene Häufung von metaphorischen Bildern gleichen Ideengehalts würde beim Leser noch stärker den Eindruck der Rhetorik hinterlassen, wenn sie von rein abstrakter und intellektueller Art wären, denn dann könnte der Leser, besonders der „stoffgereizte", sie noch schwerer realisieren" [12]).

Gautier ist sich seiner reichen Phantasie bewußt, und er kultiviert sie mit Absicht. Er sagt von sich selbst: «Il n'y a peut-être pas sur la terre de fantaisie plus folle et plus vagabonde que la mienne» [13]).

Bei dieser Art von Bildern vermißt man die Durchkomponierung. Jedes Einzelbild verkörpert die Idee des Totalbildes. Die Einzelbilder, die in ihrer Gesamtheit den Totaleindruck dieses Bildes herbeiführen sollen, stehen untereinander isoliert da und verwischen eher die gemeinsame Idee als daß sie dieselbe unterstreichen. So sind die Einzelbilder im Hinblick auf die gemeinsame Bildidee fremde Elemente.

Erst die Bilder, in denen Gautier die Einzelelemente, d. h. Metaphern und Vergleiche, in die Gesamtkomposition hineinarbeitet und in ihr auflöst, sind relativ zu den oben erwähnten vom ästhetischen Standpunkt aus abgerundet und von künstlerischer Geschlossenheit, z. B.

[12]) vergl. dazu K e i s e r a. a. O. S. 37.
[13]) M. p. 38.

P I. S. 32: Et la lune, vaisseau d'agate,
Sur les vagues des rochers bleus
S'avance comme la frégate
Au dos de l'Océan houleux.

Hier ist der Vergleich mit in das Bild hineingearbeitet, so daß er die Bildwirkung erhöht; denn man überträgt das letzte allbekannte Bild auf das ursprüngliche. Weitere Beispiele:

P I. S. 280: Versailles, tu n'es plus qu'un spectre de cité;
Comme Venise au fond de son Adriatique.

S. 231: Et lorsque le bonheur nous chante sa fanfare,
Vieillard malicieux, (= die Zeit) dis-moi, pourquoi cours-tu
Comme devant les chiens court un cerf qui s'effare,
Comme un cheval que fouille un éperon pointu?

E. S. 131: - - - on ne peut rien imaginer de plus monotone que ces interminables corridors de granit gris, étroits et bas, qui circulent dans l'édifice, comme des veines dans le corps humain;

Mom. S. 205: Las de tourner dans ce monstrueux bois de colonnes soutenant un ciel de granit, comme un lion qui cherche la piste de sa proie et flaire de son mufle froncé le sable mobile du désert, Pharaon monta sur une terasse du palais, s'allongea sur un lit bas - - -.

Es mögen jetzt Bildwirkungen untersucht werden, die auf Grund direkter Beschreibung von Vorlagen, wie von Natur und Kunst, beruhen. Diese Bilder haben im allgemeinen einen höheren Grad von Anschaulichkeit, da sie, mit dem physischen Auge geschaut, auch vorzugsweise an das physische Auge des Lesers appellieren und nicht in dem Maße an das geistige Auge wie Metapher und Vergleich [14]). Seine Landschaftsbeschreibung wird uns neue Aufschlüsse erteilen über seine malerische und plastische Phantasie und deren sprachlicher Ausgestaltung.

Es sei betont, daß Landschaftsbeschreibung erst mit Gautier und den übrigen Parnassiens einsetzt, denn die romantisch-sentimental gerichtete Art der Landschaftsbetrachtung beschränkte sich auf das Malerische der Natur. Der Romantiker wollte die Natur nicht genau beschreiben, sondern sie besingen. Lamartine

[14]) vergl. Keiser a. a. O. S. 37.

sagt von der romantischen Poesie: «La poésie pleure bien, chante bien, mais décrit mal.»

Gautiers Landschaftsbetrachtung ist durchaus von parnassisch-ästhetischer Art. Als Vertreter der *impassibilité* stand er der Natur als Künstler gegenüber, der in ihr nur Größe und Schönheit der Erscheinungen bewunderte. Sein malerischer und plastischer Stil begünstigte seine Kunst, die Eindrücke der Natur anschaulich zu gestalten. Einige Bilder mögen das beweisen:

P. II. S. 108: Ces limpides bassins (= Bergseen), quand le jour s'y reflète,
Ont comme la prunelle une humide paillette;
Et ce sont les yeux bleus, au regard calme et doux,
Par lesquels la montagne en extase contemple,
Forgeant quelque soleil dans le fond de son temple,
Dieu, l'ouvrier jaloux!

Mom. S. 14: De chaque côté s'élevaient en pentes escarpées des masses énormes de roches calcaires, rugueuses, lépreuses, effritées, fendillées, pulvérulentes, en pleine décomposition sous l'implacable soleil. Ces roches ressemblaient à des ossements de mort calcinés au bûcher, bâillaient l'ennui de l'éternité par leurs lézardes profondes, et imploraient par leurs mille gerçures la goutte d'eau qui ne tombe jamais. Leurs parois montaient presque verticalement à une grande hauteur et déchiraient leurs crêtes irrégulières d'un blanc grisâtre sur un fond de ciel indigo presque noir.

Dieses letzte Beispiel darf als Typus für viele gelten. Es ist charakteristisch wegen der unerhörten *épithètes peintes*. Wie reichhaltig sind die sinnlichen Qualitäten jener Adjektive, die er den uralten, von der ewigen Sonne verwitterten Felsen im vallée de Biban- el Molouk beimißt: de roches *calcaires, rugueuses, lépreuses, effritées, fendillées, pulvérulentes!* Sie sprechen zum Tast- und Gesichtssinn, zum Farben- und Formensinn.

Das Adjektiv *implacable*, das *soleil* beigefügt ist, hält ebenfalls den Forderungen eines *mot propre* stand. Es weckt zu gleicher Zeit eine Vorstellung von der Intensität der Hitze und ihrer ewigen Dauer.

Wenn Gautier malerisch und plastisch wirkt, so kommt das daher, daß er selbst so sieht; denn wenn auch das Malerische und Plastische in seinem Schrifttum bewußt erstrebt wurden, so wären

die Resultate nicht derart hervorragend, wenn ihm nicht die außerordentliche malerische und plastische Einbildungskraft angeboren und anerzogen wäre. Durch die *épithète peinte* und das *mot propre* erreicht Gautier nicht nur, daß der Leser seine Bilder reproduzieren kann, sondern daß er sie so schaut, wie er, der *peintre-poète*, sie geschaut hat.

Man hat Gautier häufig den Vorwurf gemacht, er sei ein in die Literatur verirrter Maler, da er poetische Gegenstände bildhaft sehen lasse. Man beruft sich dabei auf Lessings Hauptforderung, daß es sich in der Malerei um ein Sein, ein Nebeneinander handle, in der Poesie aber um ein Werden, eine Handlung, ein Nacheinander.

Da Gautier viele seiner Bilder in fortschreitendem Geschehen entstehen läßt, so trifft ihn der Vorwurf nicht schlechthin. Man betrachte dazu folgendes Bild:

P II. S. 205 f.: La neige, fourrure blanche,
Ourle le rebord des toits;
Elle poudre chaque branche
De la perruque des bois.

Sous son linceul, elle enferme
Les plus lointains horizons;
A la barbe du dieu Terme
Elle suspend des glaçons.

Sur la vitre des mansardes
Elle étale ses pâleurs,
Et fait aux lunes blafardes
Un teint de pâles couleurs.

Die Verben *ourler*, *poudrer*, *suspendre* und *étaler* sind als Aussagen von der Tätigkeit des Schnees voller Bewegungszauber, zumal sie präsentisch gebraucht sind.

Es überwiegt allerdings bei Gautier die Zahl der Bilder, die an sich fertig, also in sich ruhend sind. Diese stehen der Lessingschen Forderung entgegen. Aber Gautier will bewußt nichts mit Lessingschen Postulaten zu tun haben. Wenn es ihm nicht gelingt, als Maler-Schriftsteller die geschlossene, innere Einheit des Bildes durch das Nebeneinander zu erzielen, wie in dem Nebeneinander der darstellenden Kunst, so klagt er: «L'artifice de l'écrivain a cette infériorité sur celui du peintre, qu'il ne peut montrer les objets que successivement» [15]).

[15]) F I. p. 46.

Gautiers Formenkunst ist das primäre Produkt der Tätigkeit seines Auges und der sekundären Tätigkeit seiner plastischen Phantasie. Er beschreibt, was er sieht, und wenn er beschreibt, sieht er. Erst wenn sein physisches Auge klare Konturen und plastische Formen als Teil eines deutlich wahrgenommenen harmonischen Ganzen geschaut hat, vermag sein geistiges Auge sie zu reproduzieren. Wegen einer erstaunlichen Gedächtnistreue konnte Gautier das mit dem physischen Auge Geschaute noch nach Jahren im Geiste schauen und schriftlich oder mündlich zum Ausdruck bringen. Und darauf fußen seine Reisebeschreibungen.

Gautiers Freude an Licht, Farbe und Konturen hat Leconte de Lisle in seinem dichterischen Nachruf auf Gautier in folgende Verse gefaßt:

A un Poète mort:
Toi, dont les yeux erraient, altérés de lumière,
De la couleur divine au contour immortel [16]).

Damit pflegt Gautier ein wichtiges Moment parnassischer Ästhetik. Er sieht die Landschaft mit dem Malerauge. Er wendet gern bei deren Beschreibung in Poesie und Prosa unmittelbare Termini des bildenden Künstlers an. So in folgenden Versen seiner Émaux et Camées:

p. 139: A l'horizon monte une nue
S c u l p t a n t sa forme dans l'azur.
p. 100:
Si nous sommes une s t a t u e
S c u l p t é e à l'image de Dieu.

Gautier geht in seiner malerischen Veranlagung noch weiter. Er kritisiert die Landschaft in ihren Formen, Linien und Farben nach künstlerisch-malerischen Gesichtspunkten. Gautier tions. Il saisissait admirablement bien tous les types réalisés dans kennzeichnet sich in Tiburce, von dem er sagt: «Tiburce ne comprenait pas la nature, et ne pouvait la lire que dans les traductes œuvres des maîtres, mais il ne les aurait pas aperçus de lui-même s'il les eût rencontrés dans la rue ou dans le monde; en un mot, s'il eût été peintre, il aurait fait des vignettes sur les vers des poètes; s'il eût été poète, il eût fait des vers sur les tableaux des peintres. L'art s'était emparé de lui trop jeune et l'avait corrompu et faussé; ces caractères-là sont plus communs que l'on ne pense dans notre extrême civilisation, où l'on est plus souvent en contact avec les œuvres des hommes qu'avec celles de la nature» [17]).

---

[16]) L e c o n t e d e L i s l e: Poèmes Tragiques. Paris 1886 p. 105.
[17]) N o u v e l l e s a. a. O. p. 170 f.

Gautier gelangt sogar dahin, „fast grundsätzlich eine Landschaft erst in ein schon existierendes Gemälde zu verwandeln und dieses dann noch nachträglich zu deuten“ [18]), z. B.

P I. S. 123: Sur le bord d'un canal profond dont les eaux vertes
Dorment, - - -
Est un vieux bourg flamand tel que les peint Teniers.

Dadurch verliert das Bild an Anschaulichkeit für den Durchschnittsleser; denn nur der Kunstkenner kann bei dem Namen Teniers auf assoziativem Wege das Bild der Landschaft reproduzieren, das Teniers eignet. Nur für ihn ist der Malername kein anorganisches Element in dem Landschaftsbild. Mit besonderer Sorgfalt malt er die zarten Töne des Himmels, so:

E. S. 144 f.: Un admirable coucher de soleil complétait le tableau: le ciel, par des dégradations insensibles, passait du rouge le plus vif à l'orange, puis au citron pâle, pour arriver à un bleu bizarre, couleur de turquoise verdie, qui se fondait lui-même à l'occident dans les teintes lilas de la nuit, dont l'ombre refroidissait déjà tout ce côté.

So wie er hier das Farbenspektrum malt vom intensiven Rot über das blasse Zitronengelb und das bizarre Blau bis zum nachtfarbenen Lila, so entwirft er an andern Stellen Wortgemälde, die ganz in Weiß gehalten sind, z. B.

P II. S. 205 ff.: la neige,

Émaux et Camées S. 25: Symphonie en blanc majeur,

oder ganz in Himmelblau, z. B.

P II. S. 108: Les yeux bleus de la montagne,

oder in Blau und Weiß, z. B.

P II. S. 156: Au bord de la mer.

Seinem Licht- und Farbenhunger gelten seine Reisen. In Spanien und im Orient bot sich seinem Auge eine Fülle von Glanz und Farben. Ihre naturgetreue Wiedergabe ist bei ihm so vollkommen, daß ich an dieser Stelle insbesondere ein Wort Baudelaires unterstreichen möchte, das er insgesamt im Hinblick auf Gautiers Sprache sagt, nämlich: seit Gautier ist das Wort «*indi-*

---

[18]) Frankreichkunde I. Bd. a. a. O. Hatzfeld S. 170.

cible» nicht mehr französisch. Dazu ein Beispiel aus dem Voyage en Espagne.

S. 212: Un spectacle dont les peuples du Nord ne peuvent se faire une idée, c'est l'Alameda de Grenade au coucher du soleil: La Sierra Nevada, dont la dentelure enveloppe la ville de ce côté, prend des nuances inimaginables. Tous les escarpements, toutes les cimes frappées par la lumière, deviennent roses, mais d'un rose éblouissant, idéal, fabuleux, glacé d'argent, traversé d'iris et de reflets d'opale, qui ferait paraître boueuses les teintes les plus fraîches de la palette; des tons de nacre de perle, des transparences de rubis, des veines d'agate et d'aventurine à défier toute la joaillerie féerique des Mille et une Nuits. Les vallons, les crevasses, les anfractuosités, tous les endroits que n'atteignent pas les rayons du soleil couchant, sont d'un bleu qui peut lutter avec l'azur du ciel et de la mer, du lapis-lazuli et du saphir; ce contraste de ton entre la lumière et l'ombre est d'un effet prodigieux: la montagne semble avoir revêtu une immense robe de soie changeante, pailletée et cotelée d'argent; peu à peu les couleurs splendides s'effacent et se fondent en demi-teintes violettes, l'ombre envahit les croupes inférieures, la lumière se retire vers les hautes cimes, et toute la plaine est depuis longtemps dans l'obscurité que le diadème d'argent de la Sierra étincelle encore dans la sérénité du ciel sous le baiser d'adieu du soleil.

Diese Zeilen sprechen zugleich für den Akzent, den Gautier auf *Farbkontraste* legt. Gautier interessiert die Landschaft als Vorlage zu seinen Bildern nur als das rein malerisch-impressionistische Motiv. Daß Spanien besonders starke Eindrücke auf Gautiers Phantasie ausübte, hängt wohl mit seiner lebhaften, südfranzösischen Natur zusammen, die den klaren Himmel liebt. Vom Meer selbst hat Gautier nie eine längere Beschreibung gegeben, da ihm die unruhigen, verschwommenen Linien der Wellen nicht zusagen. Beschreibt er das Meer, so zieht er das Bild in den Bereich der bildenden Kunst hinein, z. B.

P II. S. 198: - - - lasses de leurs luttes,
Les vagues, retombant sur le sable poli,
Comme un chapiteau grec contournaient leurs volutes
Et d'un feston d'argent s'ourlaient à chaque pli.

Verständlicher wird uns Gautiers einseitiges Verhältnis zur Natur und ihrer Beschreibung, wenn man weiß, daß er Ingres seinen Meister nennt, den Meister der stark sprechenden Umrandung.

Selbst beim Anblick der Tiere wird er an ein schon vorhandenes Kunstwerk erinnert, z. B.

Mom. S. 113: Un grand lion privé, couché à côté de lui sur le brancard, allongeait ses énormes pattes comme un sphinx sur son piédestal, et clignait ses prunelles jaunes.

F. S. 39: - - la chatte de Musidora, charmante bête qui vaut bien après tout le lion d'Androclès, l'araignée de Pélisson, le chien de Montargis et autres animaux vertueux ou savants dont de graves historiens ont éternisé la mémoire.

Graziöse Linien und farbige Kontrastwirkungen regen seine Phantasie zur sprachlichen Formulierung, besser gesagt zum sprachlichen Malen an.

F. S. 39: La chatte de Musidora était blanche, - - - mais d'un blanc fabuleux, - - bien autrement blanche que le cygne le plus blanc; le lait, l'albâtre, la neige, - - - dans les millions de poils imperceptibles dont la fourrure d'hermine était composée, il n'y en avait pas un seul qui n'eût l'éclat de l'argent le plus pur.

Und diese schneeweiße Katze regt Gautiers Farbsinn so stark an, daß er ihr des Kontrastes wegen einen kleinen Negerwärter zudiktiert.

F. S. 40: un petit nègre, entièrement vêtu de noir.

Und hier beschreibt er mit Atelierausdrücken ihre anmutigen und graziösen Linien.

F. S. 39 f.: - - jamais la femme la plus coquette et la plus maniérée n'a mis dans ses mouvements la grâce et le fini parfait que cette adorable chatte met dans les siens. - - Ce sont des ondulations

d'échine, des gonflements de dos, des airs de tête, des tournures de queue, des façons d'avancer et de retirer la patte inimaginables.

Daß Gautier besonders gern Luxuskatzen beschreibt, vom Typus der chatte de Musidora, beruht auf seiner stark ausgeprägten Neigung zu prunkhaften Dingen.

Auch in der Beschreibung des menschlichen Körpers, vorzugsweise des weiblichen, zeigt sich Gautiers geistige Struktur als die des Augenmenschen und Maler-Dichters. Ihm wird die große einfache Linie Ausdruck der Anmut und Grazie. Er sieht seine Vorbilder in den Modellen der alten Griechen, eines Phidias und Praxiteles, deren erhabene Kunst in der schlichten und einfachen Linie besteht. Darin unterscheidet sich Gautier vom Geschmack seiner Zeit, die komplizierte Linien als „schön" bezeichnete. Gautier betrachtet die Personen, die er beschreibt, mit den Augen des bildenden Künstlers nach Form, Linie und Farbe.

«Les personnages s'y présentent comme dans la nature par leur forme extérieure, avec leur fond obligé de paysage ou d'architecture. Leurs costumes sont décrits, leurs gestes dessinés;» [19])

So sucht Gautier den Menschen nach Maßgabe der Statue zu erfassen und zu beschreiben, z. B.

Mom. S. 4: - - - sa tête pure, mais froide, semblait une copie en cire de la tête du Méléagre ou de l'Antinoüs. Le rose de ses lèvres et de ses joues avait l'air d'être produit par du carmin et du fard, et ses cheveux d'un blond foncé frisaient naturellement, avec toute la correction qu'un coiffeur émérite ou un habile valet de chambre eussent pu leur imposer. Cependant le regard ferme de ces prunelles d'un bleu d'acier, et le léger mouvement de *sneer* qui faisait proéminer sa lèvre inférieure, corrigeaient ce que cet ensemble aurait eu de trop effeminé.

In der Frau sucht Gautier die Verkörperung seines Schönheitsideals. Sie hat lediglich die Aufgabe, *schön* zu sein. Und weil die bildende Kunst, vor allem die der Griechen, seine Schönheitsidee am reinsten zu verkörpern vermag, deshalb legt er an die Frau, die er beschreibt, die gleichen Maßstäbe wie der Künstler sie sah beim Formen der Venus von Milo. So ist Gautiers Darstellungsart von Grund aus von sinnlich-plastischen Gesichtspunkten beherrscht, die bei den Griechen zu Hause waren, z. B.

---

[19]) F I. Avant-Propos. p. IV.

M. S. 414 f.: Tout était réuni dans le beau corps qui posait devant lui: - - délicatesse et force, forme et couleur, les lignes d'une statue grecque du meilleur temps et le ton d'un Titien. - - - Les genoux étaient admirablement purs, les chevilles élégantes et fines, les jambes et les cuisses d'un ton fier et superbe, le ventre lustré comme une agate, les hanches souples et puissantes, la gorge à faire descendre les dieux du ciel pour la baiser, les bras et les épaules du plus magnifique caractère; — un torrent de beaux cheveux bruns légèrement crêpelés, comme on en voit aux têtes des anciens maîtres, descendait à petites vagues au long d'un dos d'ivoire dont il rehaussait merveilleusement la blancheur.

Der Roman de la Momie ist besonders reichhaltig an dieser Art plastischer Schilderung. Man merkt hier aus jedem Portrait, das er entwirft, seine innere Verbundenheit mit der hohen und reinen Kunst der edlen Form.

Bei der Beschreibung des Mannes interessiert sich Gautier für die Psyche desselben, soweit diese sich in Miene, Geste und Haltung verrät. Ein glänzendes Portrait entwirft er von Pharao.

Mom. S. 112 f.: Sa figure lisse, imberbe, aux grands traits purs, qu'il ne semblait au pouvoir d'aucune émotion humaine de déranger et que le sang de la vie vulgaire ne colorait pas, avec sa pâleur morte, ses lèvres scellées, ses yeux énormes, agrandis de lignes noires, dont les paupières ne s'abaissaient non plus que celles de l'épervier sacré, inspirait par son immobilité même une respectueuse épouvante. On eût dit que ses yeux fixes ne regardaient que l'éternité et l'infini; les objets environnants ne paraissaient pas s'y refléter. Les satiétés de la jouissance, le blasement des volontés satisfaites aussitôt qu'exprimées, l'isolement du demi-dieu qui n'a pas de semblables parmi les mortels, le dégoût des adorations et comme l'ennui du triomphe, avaient figé à jamais cette physionomie, implacablement douce et d'une sérénité granitique. Osiris jugeant les âmes n'eût pas eu l'air plus majestueux et plus calme.

Erst nachdem Gautier das Parthenon gesehen, war es zu Ende mit seinem mittelalterlichen, romantisch-gotischen Kunstideal, das er als romantischer Stürmer besaß. Im Vergleich zu dem sinnlich-plastischen Element des Roman de la Momie ist der Grundzug des Capitaine Fracasse mehr malerisch deskriptiv; das besagt, daß Gautier in diesem Roman teilweise auf feste und klare Begrenzungen der Körper verzichtet zugunsten des malerischen Scheins. Das Malerische besteht bei ihm mehr in der Betonung von Farbe und Lichtwirkung und Zusammenfassung von verschiedenen Details. Die Linien als Grenzen sind entwertet. Da huscht eine Bewegung von Licht und Schatten über das Portrait. Das ganze Bild lebt infolge einer rein optischen Bewegung, infolge „des schleichenden Lichtganges" (H. Wölfflin), den er nicht mit dem Pinsel, sondern mit der Feder hervorzaubert.

Setzt er in dem Roman de la Momie Einzelportraits zu Portraitgruppen zusammen, wobei jedes Einzelportrait durch feste Konturen und deutliche Farbkontraste vom andern isoliert ist, so verbindet hier das selbständige Spiel von Hell und Dunkel die Einzelportraits zu einem großen Gemälde. Gautier beschreibt die Schauspielertruppe im château de la misère. Zwei Kerzen erhellen den Saal.

F I. S. 36 f.: A leur clarté et à celle des bourrées flambantes, la chambre morte avait repris une espèce de vie. De faibles rougeurs coloraient les joues pâles des portraits, et si les douairières vertueuses, engoncées dans leurs collerettes et roides sous leur vertugadin, prenaient un air pincé à l'aspect des jeunes comédiennes folâtrant dans ce grand manoir, en revanche, les guerriers et les chevaliers de Malte semblaient leur sourire du fond de leur cadre et se trouver heureux d'assister à pareille fête, à l'exception de deux ou trois vieilles moustaches grises bondant obstinément sous leur vernis jaune, et gardant, malgré tout, les mines rébarbatives dont le peintre les avait dotées.
Un air plus tiède et plus vivace circulait dans cette vaste salle, où l'on ne respirait habituellement que l'humidité moisie du sépulcre. Le délabrement des meubles et des tentures était moins visible, et le spectre pâle de la misère semblait avoir abandonné le château pour quelques instants. - - - Le jeune maître du château put alors étudier tout à son aise les

physionomies de ses hôtes vivement éclairées
et ressortant avec un plein relief - - - -.

Die Stimmung, die über dem ganzen Gemälde liegt und die Gautier durch den „Rhythmus des Lichtganges" (Wölfflin) in Worten glänzend erzielt, ist das echt Künstlerische an Gautiers Gemäldedarstellungen.

Bei dem Zeichnen von Innenräumen kommt der malerische Stil besonders zu seinem Recht, da hier durch die Winkel und Gegenstände die Motive für den Lichtgang wechseln [20]). Gautiers Gedicht Albertus P I. S. 123 f. liefert reichhaltiges Beweismaterial dazu. Man vergleiche ferner S. 153, S. 160 f. u. a.

Man wirft Gautier vor, seine Werke seien flach, da sie keine psychologischen Charakterentwicklungen geben, aber man vergißt, daß seine Beschreibungen künstlerische Werte aufweisen wie die oben erwähnten.

Von realistischer Kraft sind die Gemälde im Capitaine Fracasse. Gautier hatte hier in der Darstellung besonders guten Erfolg, da ihm Kupferstiche aus der Zeit Ludwigs XIII. vorlagen [21]); denn „er ist", wie Klemperer bemerkt, „am meisten in seinem *esse*, nicht wenn er Landschaft oder Körper oder Seele unmittelbar nach der Natur malt, sondern wenn er ein bereits vorhandenes Portrait oder Bühnenbild oder plastisches Kunstwerk in Worten nachbildet, wie man Kopien in anderer Technik, in anderem Material und Format als in denen des Originals herstellt" [22]).

Mehr als alle andern Vorlagen aus Malerei und Plastik schätzt er die griechische Statue, mit der erhabenen Ruhe und Einfachheit in der Linie. Ihre Maße hat er im Auge, wenn er die lebende Frau betrachtet; so kommt es, daß er letzterer die Statue vorzieht [23]).

Oft hat man den Eindruck bei Gautiers Beschreibungen, als ob er den Leser durch Kunststätten führen will; so viele Bilder und Statuen stellt er in Vergleich zu seinen Wortgemälden, z. B.

P II. S. 287: Par le sentier étroit qui borde chaque route
Cheminait une vieille, au dos formant la voûte,
— — — — —
Ainsi faite, on eût dit l'une de ces trois
Parques,

---

20) Vergl. Wölfflin: Kunstgeschichtl. Grundbegriffe, a. a. O. S. 78.
21) vergl. Klemperer: Geschichte d. franz. Lit. V. Bd. I. Teil a. a. O. S. 199.
22) ebds. S. 199.
23) F. p. 32 f.

Groupe morne et fatal, peint par Buonarotti,
Et qu'à Florence on voit dans le palais Pitti!

Es sind ihm Statuen, Malereien, Vorwürfe zu seinen Wortbildern, so Notre-Dame, eine Najade im Versailler Park u. andere.

Wie stark die visuelle Begabung Gautiers ausgeprägt war, erzählt Gautier in seinem Gedicht „Perplexité“ [24]). Er bemalt den Rand seines Schreibpapiers, damit ihm durch den Anblick der Federstriche Gedanken kommen.

IV. Der Sprachstil Gautiers, beleuchtet an der Struktur seiner Vers- und Prosawerke.

Die bisherigen Untersuchungen bezogen sich auf einzelne Satzelemente, auf Satzverbindungen und auf die Bilder Gautiers.

In diesem Kapitel nun seien die größeren sprachlichen Zusammenhänge seiner Werke betrachtet, wobei natürlich auch der Inhalt eine Rolle spielt, da die sprachliche Formulierung nicht eine Zufälligkeit und Äußerlichkeit schlechthin ist, sondern eine Bindung an ein Geistiges hat. Das hat zur Folge, daß man aus der formalen Erscheinung die geistige Art herauslesen kann. Nun ergibt sich bei Gautier der eigentümliche Zirkel, daß all seine ideellen Bemühungen der Form gelten. Seine Idee ist also die Form als solche, d. h. wir sollen uns mit der schönen Form seiner Kunst begnügen, ohne eine Idee dahinter zu suchen. Wir sollen ästhetisch genießen, ohne den Umweg über eine intellektuelle Deutung. Er sagt in seinem Gedicht „Le triomphe de Pétrarque“:

«Guidez le peuple au bien par le chemin du beau,
Par l'admiration et l'amour de la femme» [1]).

Das liegt schon in dem Postulat begründet, das er an den Stil stellt, nämlich das des plastischen und pittoresken Ausdrucks. Und diese Forderung ergibt sich aus seinem «côté plastique».

Gautiers gemeißelte Verse wahren die strenge Zucht lateinischer Oden. Er hat sich an Dantes Terzinen geschult und diese Kunstform meisterhaft gehandhabt. Und die feste innere Struktur des Alexandriners kennzeichnet Gautier als den Parnassien und trennt ihn von den Romantikern. Die Regelmäßigkeit des Parthenon ist sein Ideal; so baut er im Sonett seine zwei Quatrains auf zwei Reimen auf, wie die Lateiner es getan haben. So in

---

[24]) P II. p. 181 ff.

[1]) P I. p. 214.

P I. p. 34: auf - - - - our
und - - - - ame.

Als Variationsmittel dient ihm hier nicht so sehr der Reim als das Wort, das er vollkommen beherrscht, sodaß er es oft in luxuriöser Weise verschwendet. Das hat ihm das Lob oder den Vorwurf eingetragen, daß man ihn einen Sprachvirtuosen nennt.

Er streut mit vollen Händen licht- und farbenfrohe, aber festgefügte Worte aus, er häuft die Bilder zu viel und zu schnell, sodaß seine Verse wie La Comédie de la Mort bei vielen Lesern in Ungnade fallen.

Durch die strenge Form des Sonetts legt Gautier seiner Sprachphantasie Zügel an. Er zeigt im Rhythmus nur wenig Abwechslung. Neben dem Alexandriner wendet er mit Vorliebe den 8 silbigen 4 Zeiler an. Vgl.

P II. S. 137:

L'Échelle d'Amour.

Sur le balcon où tu te penches
Je veux monter - - - efforts perdus!
Il est trop haut, et les mains blanches
N'attaignent pas mes bras tendus.

Pour déjouer ta duègne avare,
Jette un collier, un ruban d'or;
Ou des cordes de ta guitare
Tresse une échelle, ou bien encor - - -

Ôte tes fleurs, défais ton peigne,
Penche sur moi tes cheveux longs,
Torrent de jais dont le flot baigne
Ta jambe ronde et tes talons.

Aidé par cette échelle étrange,
Légèrement je gravirai,
Et jusqu'au ciel, sans être un ange,
Dans les parfums je monterai!

Ähnliche Verse wie diese wirken wegen der strengen Technik des Reimes und des Rhythmus und der Malerausdrücke wie glatte und kalte Kunstwerke eines Malers oder bildenden Künstlers.

Der geschlossene Charakter der 4 zeiligen Stanze wie auch des Sonetts zwingen Gautier, sich auf einen Ausschnitt beim Malen zu beschränken, das Bild zurechtzurücken und zu umrahmen. Der langsilbige Alexandriner außerhalb des Sonetts dagegen gewährt ihm die größere Bewegungsfreiheit. In der engen und präzisen Form des quatrain d'octosyllabes hat Gautier es bis zur Meister-

schaft gebracht [2]). Von der straffen Technik seiner Gedichte sind mehr oder minder auch seine Prosawerke.

Die innere Proportion der einzelnen Kapitel zueinander ist für die Frage nach dem Aufbau entscheidend. Die Beantwortung führt uns an Gautiers Entwicklungsstufen heran.

Der Gesamtraum der Mademoiselle de Maupin ist eine unendliche Progression. Die Personalunion der Hauptheldin in allen Kapiteln ist fast das einzig-bindende Moment zwischen diesen. Man kann die Kapitel untereinander isolieren, jedes ist in sich verständlich, bildet also eine Nummer im Programm, das allerdings von der gleichen Idee überformt ist, nämlich des Suchens nach der Verkörperung des Schönen, und in enger Verbindung damit das romantisch-breite Ergehen in Theorien über l'art de l'amour.

Die Tagebuchform dieses Romans bringt es mit sich, daß die Kapitel bald mehr, bald weniger gebunden sind. In diesem lockeren Aufbau zeigt sich der Romantiker Gautier. Aus der überwältigenden Ergriffenheit für das Schöne, für die Frau, läßt sich immer wieder in den einzelnen Kapiteln der Schwerpunkt herausarbeiten. Es wird also immer wieder dasselbe gesagt, bald in dieser, bald in jener Terminologie. Diese *atektonische Bauform* läßt sich zurückführen auf seine dualistische Geisteshaltung, die kämpfte zwischen Romantik und Klassik, zwischen Maler und Dichter, zwischen Melancholie, Pessimismus und heidnischer Lebensbejahung, und als Romantiker zwischen „Gefühl und Reflexion, zwischen désir und dégoût“ [3]).

Die Aneinanderreihung der einzelnen Kapitel, die nicht benannt, sondern nur durch Nummerierung an den jeweiligen Stellen markiert sind, ist von revueartigem Charakter.

In Le Voyage en Espagne von 1843 sind die Kapitel nicht mehr nur nummeriert, sondern individuell benannt. Aber da das ganze Werk sich aus Reisebeschreibungen zusammensetzt, ähnelt es stark in der Kapitelfolge der Tagebuchform der Mademoiselle de Maupin.

Bedeutend enger sind die Kapitel des Roman de la Momie vom Jahre 1853 verknüpft. Gautier hat sich bereits von der Romantik losgesagt und zu der Kunst des Parthenon bekannt. Durch diese klassische Geisteshaltung ist ein tektonischer Bau bedingt. Daß trotzdem die Tektonik nicht derart ist wie bei den Romanen eines Flaubert, der Charakterentwicklungen gibt, hängt mit der Art Gautiers zusammen, wie er seine Prosawerke aufbaut. Es sind keine Romane im üblichen Sinne. Hier ist eine Abfolge

---

[2]) man lese besonders Verse aus seinen Émaux et Camées.
[3]) vergl. Payr a. a. O. S. 38.

von Beschreibungen lebender Statuen und ägyptischer Gemälde, die aber nicht zusammenhanglos dastehen, sondern in zeitlicher Abfolge sich gegenseitig heraufbeschwören, wenn auch wegen des Nacheinanders in der Sprachkunst der Faden eines Kapitels erst im übernächsten wieder aufgenommen wird. In diesem Roman hat er das Seelenleben seiner Helden durch die Zeichnung des Äußeren dargelegt.

Beim Capitaine Fracasse sind die Kapitel benannt, wie

1.) Le château de la misère.

2.) Le chariot de Thespis etc.

Den Aufbau dieses Werkes charakterisiert Faguet. Er sagt von dem ersten Band: «Le Capitaine Fracasse est une nouvelle archéologique composée de deux châteaux, d'une auberge coupe-gorge, d'un chariot de comédiens en voyage, d'une tourmente de neige des funérailles d'un truand album exquis d'eaux fortes vigoureuses et expressives» [4]).

Sainte-Beuve nennt das Werk un roman-album à l'usage des artistes [5]).

Gautier stand im reifen Alter von 52 Jahren, als er dieses Werk vollendete. Das Pittoreske als Urquell seines Schaffens hat er zeitlebens beibehalten. Hier reihen sich mehr als irgendwo Einzelportraits zu Portraitsgruppen, Landschaft an Landschaft, Episode und Situation von realistischer Kraft.

Gautier schreibt seine Prosawerke mit einer Gleichförmigkeit, die an Bachs Komposition erinnert [6]).

Mit Anforderungen wie denjenigen der Charakterentwicklung und der strengen Durchführung einer Handlung darf man nicht an Gautiers Werke herantreten. Beides lag nicht in seiner Absicht und seinem Können. Und wenn ihn deshalb der *stofflich gereizte* Leser verschmäht, so liegt das nur in Gautiers Interesse; denn er schreibt nicht für den sensationshungrigen «*bourgeois niais et sentimental*», sondern getreu seinem Kunstideal *l'art pour l'art* vom Künstler für den Künstler.

Zu bemerken bleibt noch die romantische Ironie, mit der er besonders die Werke vor 1843 bedenkt. In scherzhafter Form droht er, Fortunio abzusetzen, da er sich als Romanheld nicht bewährt, oder er wendet sich an seine weiblichen Leser wie

M. S. 49: Je me soucie assez peu de faire épéler l'alphabet d'amour à de petites niaises etc.

---

[4]) a. a. O. p. 312.
[5]) a. a. O. p. 94.
[6]) vergl. Vaudoyer a. a. O. p. 61.

Mit dem Roman de la Momie hat Gautier die objektiv-formale Darstellung erreicht, wie es seine parnassische *impassibilité* erfordert. Damit kehrt er „dem romantischen Befreiungswillen des Ich den Rücken“ [7]).

V. Der Sprachstil Gautiers, beleuchtet an seiner Wortwahl.

Die Radix, von der aus die Wortwahl Gautiers erhellt, ist sein psychologisches Erlebnis. Damit habe ich den methodischen Weg dieser Untersuchung charakterisiert. Es soll also die psychische Bedingtheit und die Veranlassung gesucht werden, die Gautier zum steten Gebrauch dieser oder jener Wortgruppen führte, die jene geistige Verwandtschaft aufweisen [1]).

Gautiers Sprachkunst wurde vorzugsweise als das Produkt der Unersättlichkeit des Formentriebs und Ausdruckswillens eines stark visuell begabten Maler-Schriftstellers erkannt. In welchem Maße nun Form, Farbe und Festigkeit mit dem eigenen Erleben Gautiers verankert sind, offenbart die stete Wiederkehr von Wörtern, die jene drei Motive irgendwie zum Ausdruck bringen, die er benennt mit *couleur*, *éclat*, *solidité*, oder *Farbe*, *Glanz* und *Festigkeit* [2]), *la pourpre*, *l'or*, *le marbre*, so wie:

l'émail, contour ferme, poli, souple, cristaux, bronze, dorures, ambre, platine, jais, brocarts, rondeur, ivoire, albâtre, ébène, corail, ambroisie, diamant, granit, élégant, pur, exquis, rayonner, galant, coquet, nu, fraise, grâce, piquante, précieux, miraculeux, adorable.

Die Vorstellung von Schönheit besitzt bei Gautier den höchsten Grad von Affektbetontheit. Und dieser Vorstellungskomplex drängt ihn zur Entspannung wie kein anderer im sprachlichen Ausdruck.

So ist sein Stil gespickt mit Ausdrücken, die sich auf Schönheit, Reichtum und Eleganz beziehen.

Vorstehende Ausdrücke wiederholen sich in zahlreichen Variationen in allen seinen Werken. Gautier war von zarter körperlicher Konstitution und seltener Schönheit. Er war sich

---

[7]) vergl. Payr a. a. O. S. 48.

[1]) vergl. Spitzer: Motiv und Wort a. a. O. S. 94 - - mir handelt es sich - - nicht darum, die Worte des Dichters nach grammatischen Schubfächern zu sortieren, sondern die Triebfedern zu finden, die das ganze Wortfächerwerk auf einen Schlag herausschnellen und sich uns eröffnen läßt.

[2]) Aus denselben Gründen setzt er Abstrakta in den Plural, um ihre Intensität zu heben.

dessen bewußt und nicht wenig stolz darauf. Er trauerte in dem Gedanken, so berichtet uns F e y d e a u, daß eines Tages das Alter und dann der Tod ihm diese Schönheit nehmen würden. Und diese angeborene zarte physische Veranlagung wird ihn für die Dinge in der Umwelt besonders empfänglich gemacht haben, so wie Gautier von Musidora sagt: «La délicatesse excessive de son organisation lui rendait ces défauts beaucoup plus sensibles» [3]) [4]).

Diese Sensibilität öffnet ihm das Auge für delikate und zarte Farbtöne, duftige Stoffe, weiche samt- und seidenartige Gewänder, für das Zarte und Feine überhaupt. Sie bedingt die ständige Wiederkehr von Ausdrücken wie folgender:

indescriptible, vague, batiste, élasticité, grâce, douce, rêverie, ondulation, incomparable, pâleur, divine, fraîcheur, velour, dentelles, suprême, voile de gaze, transparence parfaite.

Der außerordentliche Reichtum, der Luxus der Ausdrücke, die die Novelle Fortunio ausmachen, dienen Gautier zur Befriedigung seiner schönheitstrunkenen Sinne [5]).

Alle jene üppigen Phantasiegebilde eines verlorenen irdischen Paradieses sind der Ausfluß einer heidnischen, der Welt und ihren Genüssen ergebenen Geisteshaltung. Aus lauter Liebe zu lebhaften Farben kaufte Gautier Trauben und Pfirsiche, ohne Hunger zu haben [6]).

Das ist die eine Seite Gautiers. In den prachtvollsten Schilderungen von Schönheit und Luxus finden sich Wörter zerstreut wie tristesse [7]), las, mort, mourir, ennui, dégoût, mélancholie, pessimisme, désert, douleur, méditation, éternel, tombeau, frisson, plainte, déchirer etc.

Dieser Art Ausdrücke drängen sich nicht nur dort vor, wo der Stoff der Erzählung ihre stete Wiederkehr fordert wie in La Comédie de la mort, sondern bei irgendeiner Gemäldeschilderung, irgendeiner Portraitgruppe, befindet sich eine Person, die von pessimistischen, melancholischen Komplexen beherrscht ist. So heißt es von Musidora, die an einem luxuriösen Souper teilnahm, im Kreise einer heiteren Gesellschaft:

---

[3]) F. a. a. O. p. 28.

[4]) In seinen Kritiken, die er alltäglich als Journalist schrieb, ferner besonders in den Briefen an seine Tochter zeigt sich seine zarte und empfindliche Seele.

[5]) vergl. dazu seine Worte: M. S. 22: Moi - - - je suis de ceux pour qui le superflu est le nécessaire.

[6]) vergl. Gautier: Italia Paris 1852 p. 261: souvent, sans la moindre faim, il nous est arrivé d'acheter de ces pêches et de ces raisins par pur amour du coloris.

[7]) vergl. F e y d e a u a. a. O. S. 211: Er berichtet, daß Gautier ihm eines Tages bei der Abfassung des Capitaine Fracasse gesagt hat: «Écoute, je vais te lire une chose qui est l'expression exacte de l'état de mon âme.» Er las darauf: «Le château de la misère» und dann «Effet de neige».

F. S. 13: La belle enfant est là, un bras pendant, l'autre étendu sur la table, la bouche à demi ouverte, son verre plein devant elle, le regard errant; elle s'ennuie de cet ennui incommensurable que connaissent seuls les gens qui de bonne heure ont abusé de tout, et il n'y a plus guère de nouveau pour Musidora que la vertu.

In Stunden verminderter psychischer und physischer Kraft treten bei Gautier diese Komplexe in die Bewußtseinssphäre. Das Gefühl innerer Leere und Einsamkeit löst seine Jagd nach paradiesischer Schönheit und deren Genuß ab. Es ist also ein Eigenerlebnis Gautiers, das in diesen Wortgruppen zur Lösung kommt. Einen äußeren Grund zu Gautiers melancholischen und trüben Stimmungen mag man in der unglücklichen finanziellen Lage Gautiers suchen.

Gautier ist trotz seiner schwachen körperlichen Verfassung von starker Vitalität. Dadurch wird seine Erschütterung bei Todesgedanken verständlich. Aber es überwiegt letzten Endes der erstgenannte Komplex. Das zeigen Verse wie folgende:

«je suis las de la vie et je ne veux pas mourir» [8]).

Das beweist auch das Überfluten von Farbenspiel und Sonnenleuchten in seinen Werken, die der Ausdruck einer starksinnlich frohen Seele sind [9]).

Aus Südfrankreich (Tarbes) stammend, war in ihm schon von klein an der Sinn für Wärme, Farbe und Licht geweckt. So drängte es ihn fort aus dem grauen Paris zum farbenbunten Orient, um diese Sinne zu nähren. Die Reisebeschreibungen vor allem, in denen jene Ausdrücke den Vorrang einnehmen, sind Zeugnisse für diese Empfindungskomplexe. Eine umfangreiche Arbeit würde es sein, all die Nüancierungen in den Lichtreflexen und Farbabstufungen wiederzugeben, um das malerische und plastische Formelement in Gautier nachzuweisen. Die Nüancierungen zeigen, wie reichhaltig Gautiers Wortschatz ist.

Nicht ohne Erfolg war ihm das Wörterbuch nach seinen eigenen Worten die beste Lektüre [10]).

Gautier hat sich große Verdienste um den Wortschatz der französischen Sprache erworben durch die Aufnahme einer großen Anzahl von «mots techniques, termes d'architecture, d'achéologie, d'orfèvrerie, de blason» [11]) in seinem Stil.

[8]) P I. p. 199 Thébaïde.

[9]) Ich kann hier auf Beispiele verzichten, da an anderer Stelle auf das Licht- und Farbenspiel hingewiesen wurde.

[10]) vergl. Brunot in Petit de Julleville: Histoire de la Langue et de la Littérature fançaise des Origines à 1900. VIII. Bd. Paris 1899 p. 787 und Schürr: Frankreichkunde II. Bd. a. a. O. S. 282.

[11]) Faguet a. a. O. S. 317.

Er wendet sie mit einer Bestimmtheit und Genauigkeit an, die seinen Stil als den eines Schriftstellers aus dem 19. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Kunst und Wissenschaft, kennzeichnen. Ein Beispiel mag als Beleg dienen:

Mom. S. 152 f.: Poëri l'emmena dans la chambre du rez-de-chaussée, dont les murailles étaient peintes d'une couche de blanc sur laquelle des baguettes vertes terminées par des fleurs de lotus dessinaient des compartiments agréables à l'œil. Une fine natte de joncs tressés, où se mélangeaient diverses couleurs formant des symétries, couvrait le plancher; à chaque angle de la pièce, de grosses bottes de fleurs débordaient de longs vases tenus en équilibre par des socles, et répandaient leurs parfums dans l'ombre fraîche de la chambre. Dans le fond, un canapé bas, dont le bois était orné de feuillages et d'animaux chimériques, étalait les tentations de son large coussin à la fatigue ou à la nonchalance. Deux sièges foncés de roseaux du Nil, et dont le dossier se renversait arcbouté par des supports, un escabeau de bois creusé en conque, appuyé sur trois pieds, une table oblongue à trois pieds également, bordée d'un cadre d'incrustations, historiée au centre d'uraeus, de guirlandes et de symboles d'agriculture, et sur laquelle était posé un vase de lotus roses et bleus, complétaient cet ameublement d'une simplicité et d'une grâce champêtres.

Diese Darstellung der Wortwahl Gautiers führte zu der Erkenntnis von „der sprachlichen Expansionskraft einer Vorstellung auf eine ganze Anzahl von Worten, die in begrifflichen oder sonstigen assoziativen Beziehungen zu ihr stehen“ [12]).

Die Vorstellungskomplexe, die Gautier zum sprachlichen Ausdruck drängen, haben ihren Grund in den Wesenszügen Gautiers, die schon aus den vorherigen Untersuchungen ersichtlich wurden, nämlich: Schönheitsdurst: Farben- und Lichtsinn, heidnische Lebensbejahung, alles mehr oder minder Wesenselemente eines Malertypus. : Klarheit und Genauigkeit, das Abbild seines bewußten, parnassischen Stilwillens, der die Romantik ablöst [13]).

---

12) Sperber: Motiv und Wort a. a. O. S. 21.

13) Zum Schluß dieses Kapitels sei noch kurz auf Wortgruppen hingewiesen, die Gautier besonders in seinen Erstlingswerken anwandte, um das

C. Nachwort.

Dem Nachwort stelle ich Gautiers Worte voran:

«L'art passe toujours avant l'or et l'argent» [1]).

Das besagt: im Kunsterlebnis hat Gautier sein Lebensziel gefunden und nicht im Erwerb von Hab und Gut durch die Kunst. Sein Form- und Schönheitskult haben ihm die ablehnende Haltung der Mit- und Nachwelt eingetragen, die ihn mit ihrem Maßstab gemessen haben. Die Mitwelt erkannte der Kunst das Daseinsrecht zu, solange sie l'or und l'argent einträgt oder der bürgerlichen Sentimentalität und Neugierde Rechnung trägt. Die Nachwelt wirft ihm Mangel an Gehalt einerseits und Formkünstelei andererseits vor.

Gautier trägt als Künstler das Maß in sich selbst. Was er bewußt als Künstler erstrebt, ist die Pflege der Form, worin er auf seine Art Großes geleistet hat. Wer ihm das Fehlen von tiefen Problemen zum Vorwurf macht, tritt mit heterogenen Maßstäben an ihn heran.

Wer aber ohne jede Voreingenommenheit von dieser Erkenntnis aus Gautier beurteilt, soweit dies überhaupt möglich ist, und ihm das Recht zubilligt, seiner Idee und Begabung zu leben, wird die Werke dieser einmalig-historischen Künstlerpersönlichkeit verstehen und schätzen lernen als den adäquaten Ausdruck einer lichtfrohen, heidnischen Lebensanschauung, die auf einem stark sensiblen, visuell begabten und schönheitsdurstigen Charakter begründet ist.

Er wird sich an den licht- und farbenreichen Gebilden, an der plastischen Klarheit und klassischen Formschönheit bilden und erfreuen.

Entsetzen des bourgeois herauszufordern. Er spricht z. B. in der spöttischen Préface de Mademoiselle de Maupin in schamloser und frecher Weise von: culotte, cracher au bassin, chiquer, latrines, diable, imbéciles, crétins, goîtreux, pompes de Satan, cacochyme, maris cocus, dévirginer, conchier, boyaux de tous les papes passés, présents et futures.

[1]) Italia Paris 1852 p. 55.

LEBENSLAUF.

Am 29. Januar 1905 wurde ich in Drensteinfurt i/W. geboren. Am 26. Februar 1926 bestand ich die Reifeprüfung an dem Oberlyzeum (= OR.) St. Mauritz-Münster i/W. Am 16. März 1927 erwarb ich mir die Lehrbefähigung für Lyzeen in Osnabrück. Am 2. April 1930 bestand ich eine Prüfung im Lateinischen in Münster. Von Herbst 1928 bis Herbst 1932 studierte ich Romanistik, Englisch und Deutsch in Münster i/W. und in den Sommerferien von 1931 und 1932 Französisch in Dijon. Am 25. Februar 1933 bestand ich in Münster die Promotionsprüfung und am 15. Dezember 1933 die Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen.

Dank schulde ich den Herren: Professor Dr. Ettlinger †, Professor Dr. Hielscher, Professor Dr. Keller, Privatdozent Dr. Schulte Kemminghausen, Professor Dr. Lerch, Lektor Mr. Mason, Professor Dr. Günther Müller, Professor Dr. Schwietering, Privatdozent Dr. Stefansky, Professor Dr. Wiese †, Professor Dr. Wust in Münster i/W. Monsieur Jardillier, Monsieur Landre in Dijon.

Insbesondere bin ich Herrn Professor Dr. Heinermann, der die Arbeit angeregt und gefördert hat, zu aufrichtigem Dank verpflichtet.